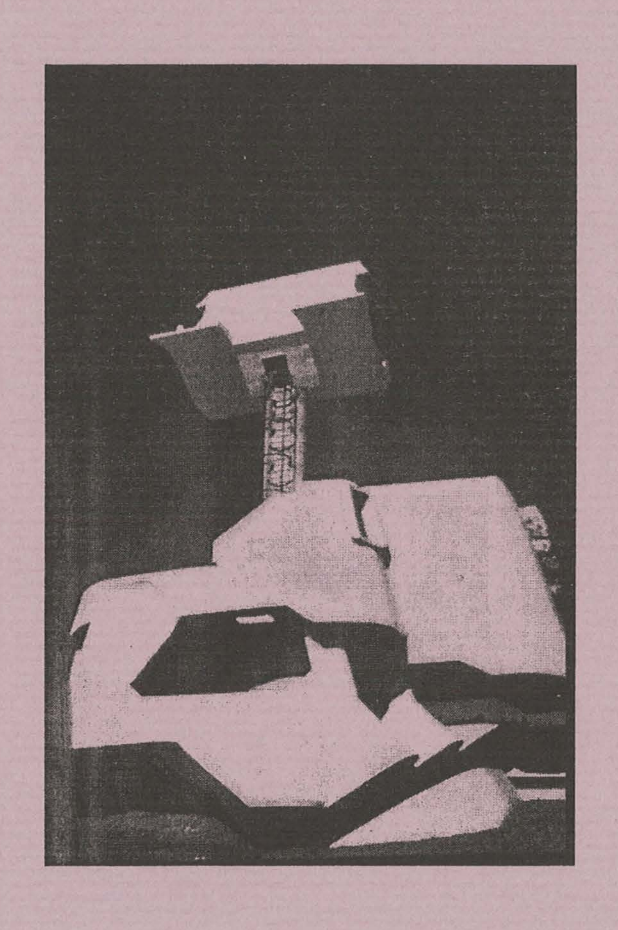
PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO

# POÉTICA DE LA RAZÓN Y OTRAS ENMIENDAS

*por*

RICARDO ALONSO DEL VALLE



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
*ARQUITECTURA*
*DE MADRID*

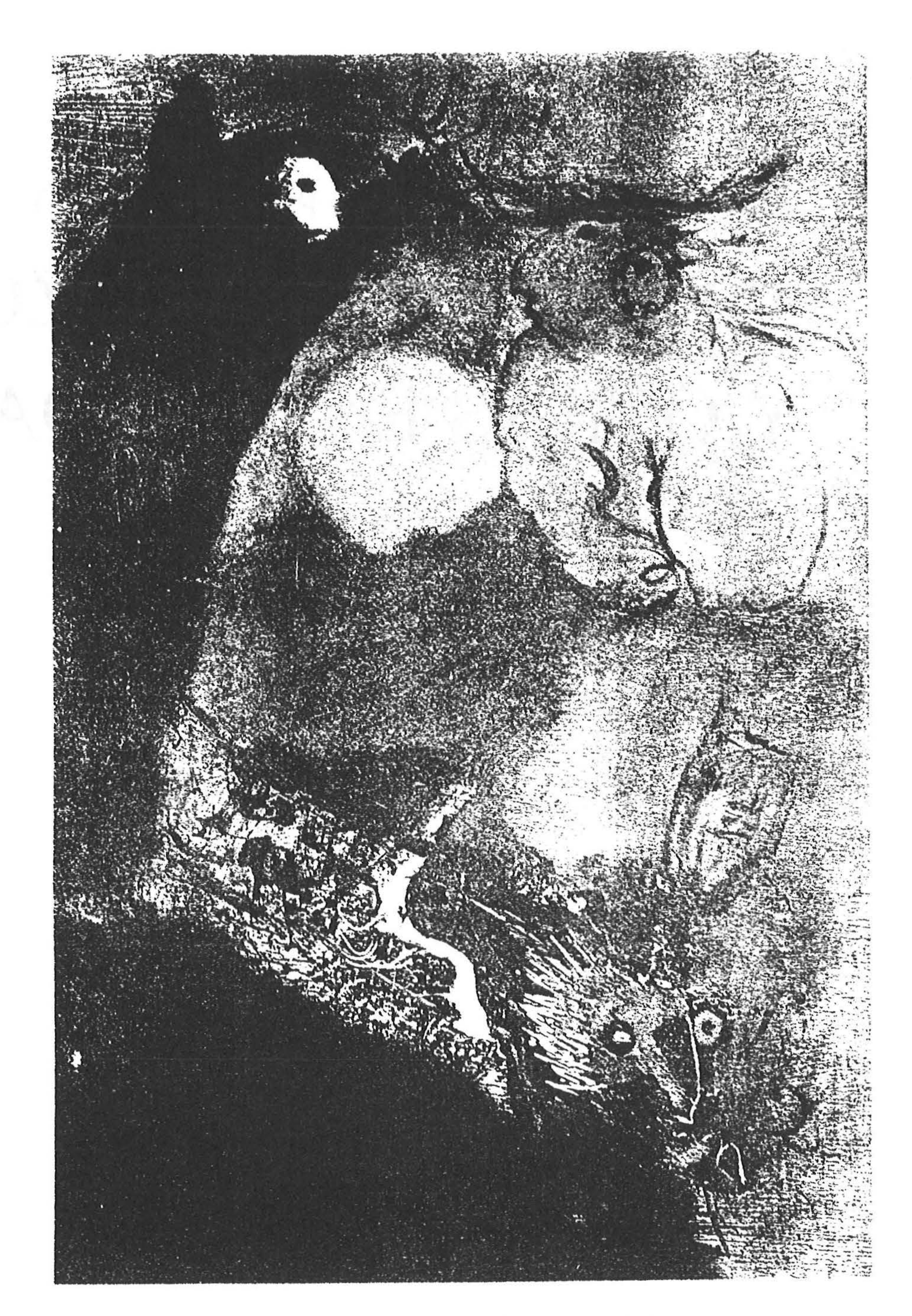
PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO

# POÉTICA DE LA RAZÓN Y OTRAS ENMIENDAS

*por*

RICARDO ALONSO DEL VALLE

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
*ARQUITECTURA*
*DE MADRID*



Versículo 669. Oleo de Elmar René Rojas

Se alegraron todos los animales chicos y grandes cuando salió el Sol. Y todos se salieron de los caminos de aguas y de los barrancos y se pusieron en las puntas de los cerros hacia do el Sol nacía. (del Popol-Vuh. Biblia Maya precristiana)

***Poética de la razón y otras enmiendas.***

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 110.01
ISBN: 84-9728-000-8
Depósito Legal: M-29874-2001

# ÍNDICE

POÉTICA DE LA RAZÓN página 5

COMEDIA Y SINTAXIS DE ASOMBROS DOCENTES página 29

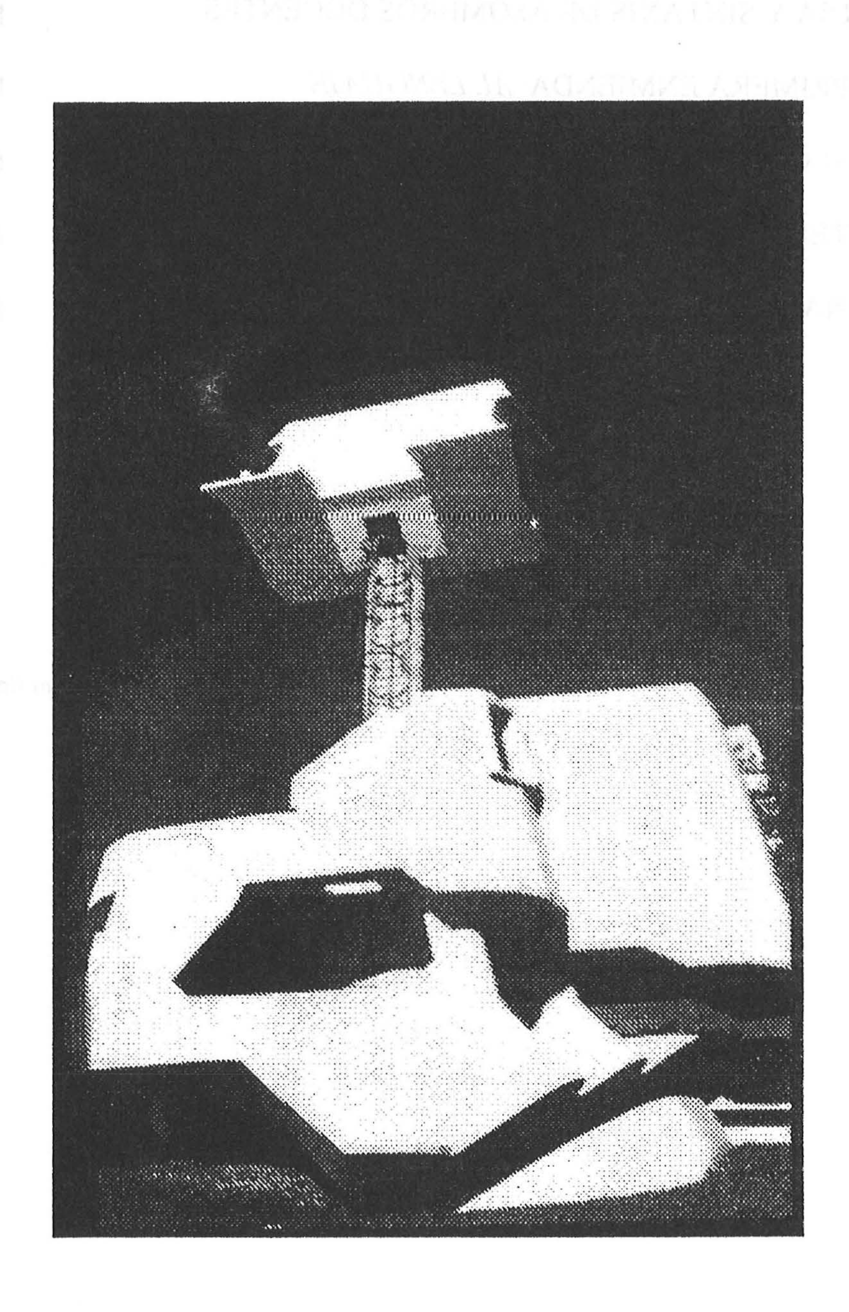
PRIMERA ENMIENDA: *AL LENGUAJE* página 31

SEGUNDA ENMIENDA: *AL DIBUJO* página 37

TERCERA ENMIENDA: *A LA IMAGINACIÓN* página 45

IMAGINARIO Y DUENDE página 49

**A Guatemala; su tierra y sus gentes.**



Cuando se hacían formas arquitectónicas sin ordenador, modificándose a pié de obra las guías del encofrado de los futuros hormigones del Teatro Aire Libre (foto) y del Teatro Nacional. Guatemala 1960.

# POÉTICA DE LA RAZÓN

Al principio todo era caos, ser alguno no había, ni peces ni aves, ni hombres ni abejas; existía sólo nadie porque nadie existía. Nuestro mundo era una mezcla de gases irrespirables hasta que pasaran al menos cuatro mil quinientos millones de años para que una Eva negra diera a luz alguien que se despegaba de los monos y discriminaba mejor la figura del fondo; también astuto como una hiena dominaba la técnica del rodeo, pero bebía del hueco que descubrió en su mano y nacía lo mío y después: el "yo". Su mano y pulgar enfrentados. Nadie tenía sus prodigiosas nalgas y aunque hubiera criaturas más veloces que él, en manada llegó a ser más peligroso que las demás bestias y sin llegar su cópula todavía a la "postura del misionero". Sin hacer más larga tal increíble historia de supervivencia lleguemos al punto en que después de usar el fuego, un millón de años, quince mil duras primaveras hace que los grupos humanos dispersados por casi toda la tierra empezaron a ver las ventajas de engañar al prójimo gracias a un truco genial que le permitiría adueñarse de las hembras de la horda y vivir mayores privilegios que los demás: la invención de los Dioses por el hombre; similar a la posterior invención del hombre por los Dioses.

Días atrás, todos creían en nada porque casi nada sabían y, como en el caso de los esquimales de hoy, sobrevivían amigos del pavor: "nosotros no creemos en nada; sólo tenemos mucho miedo", dice un jefe *inuit* al antropólogo. Si hoy no es fácil sobrevivir, imaginad una horda salvaje aterrorizada por los fenómenos de una asombrada naturaleza, animales que hoy sólo nuestros sueños perturban, y la posibilidad, no remota, de ser primer plato de un lejano primo. Demos otro paso y habremos llegado a un siglo XIX de nuestra era con una historia de hombres que todavía creen en la generación espontánea de muchos animales tal y como aseguraba Aristóteles. Unos segundos después, en esta enloquecida escala temporal, los científicos aseguran — demuestran — que el alma inmaterial es sólo una creencia como la de aquellos antiguos Dioses: Diosa Serpiente Emplumada, Dios Volcán Fuego, Diosa Madre Tierra, Ama Lur. Todas las facultades, poderes atribuidos al alma, ya tienen destino y alojamiento material aunque no se sepa aún tras cual puerta de la vivienda corporal habitan. El amor, la cólera, el miedo, el éxtasis... todo ya ha sido nombrado y definido.

Queda mucho por avanzar y descubrir pero los Dioses han cambiado el Templo por el Estadio o el *Mall*. Ese Centro Comercial inventado por una sociedad enferma de lípidos. El *logos*, la razón, y el dinero han desalojado al Verbo — *logos* por invento del evangelista — y se ha hecho materia, materia cuántica también. Las universidades e institutos de investigación, no vinculados a religión alguna, entraron en el siglo XX liberando al hombre de falsas ataduras que al conocimiento se le imponían. Hablo de conocimiento, no sólo técnica, pues es aquél quien nos hace libres al considerar que, ésta, sólo suya es; a nadie, salvo a sus iguales, debe nada y conoce el origen de sus más íntimas creencias. Reconoce sus mitos al servicio de un imaginario colectivo que no desea olvidar pero al que tampoco subordinado está. Su conocimiento es ya libre aunque parvo; suficientes ataduras proporciona ya la sociedad y mundo.

Milenios después de los grandes miedos, el hombre parece haber cambiado sólo Dioses. antropomórficos por otros menos enmascarados pero igualmente poderosos: Deporte, Dinero, Tráfico — personas (Dioses atletas), animales (Dioses renta variable) y cosas (Dioses playa, chocolate y cocaína) — todo un dicloro difenil tricloroetano[1] tan letal en potencia como pudieron serlo los poderosos que se han servido del egipcio Moisés o de la hermana de Osiris, Isis, tan apreciada por los romanos como por Terenci Moix. Estos actuales Dioses procedían de la sabiduría como sus ancestros de la ignorancia. El equilibrio, en esta etapa de la humanidad más moderna, sólo ocupante de una delgada piel de la tierra que pisa, no parece muy halagüeño a tenor de lo que determinados figurantes nos señalan en los *media* del mundo. La lucha en el Olimpo es mucho más fiera que la descrita por Hesiodo, pues de sus cenizas no resurgirán nuevos héroes. La Universidad, una víscera del Estado, también es escenario de estrategias en esa lucha de Dioses de *papier maché*, máscaras policromadas y documentos de pago. Se ha desmembrado en muchos dióscuros y en todos se plantea la misma lucha aunque bajo los más insospechados ropajes: los que pugnan por el fin de la historia para, así, eternizar sus privilegios frente a los no menos tenaces soldados que disputan en favor del ocaso de los antiguos Dioses y buscan una simbiosis mejor con una asustada madre tierra. La lucha entre razón y espíritu existe aún siendo falsa; la más próxima realidad es que son bandera de dos ejércitos enfrentados: la ciencia y el racionalismo con resabios culturales religiosos enquistados y salvajes fundamentalismos de todo signo herencia de viejos animismos.




Antigua visión de la Razón frente al Espíritu

Cada grupo social, en cada campo, plantea sus estrategias valiéndose del conocimiento, prestigio y poder adquiridos para lograr un mayor reconocimiento social que redundará en más poder y prestigio; más, pero no mejor, (el excedente es sólo cantidad, no calidad). Así está estructurada nuestra sociedad, la mayoría de grupos humanos también, que albergan en muchas ocasiones los dos campos enemigos. Sabiendo todos estos condicionantes y la tremenda fuerza de la inercia social combatiré, a la sombra como los espartanos, que ya soy mayor. La lluvia de flechas que habrán de venir del cielo, incluso de mi actual universidad — ¡ojalá! — pues, siendo técnica, superior y escuela no confesional de un Estado de laica denominación, (aunque no laica dominación), arrastra pesadas cargas de algunos conocimientos oxidados más propios del siglo XIX que de los paradigmas científicos vigentes hoy.

[1]No sé por qué no he olvidado tan repugnante DDT; a lo mejor por semejanza al TNT.

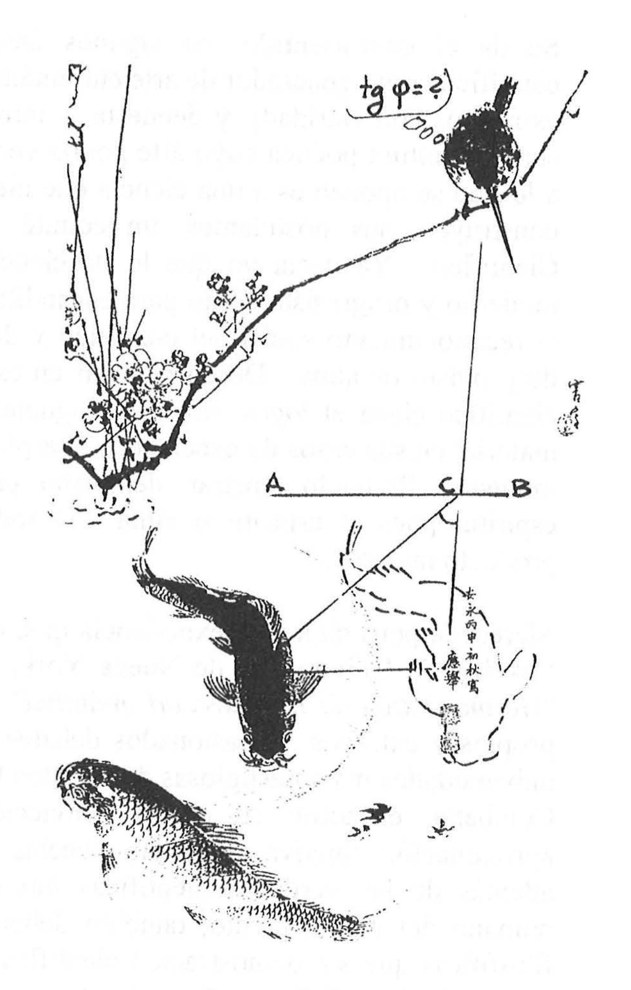
La arquitectura, también escenario de la misma lucha a otra escala. La arquitectura, apasionada siempre, incluso en sus más serenos ejemplos, es el producto donde casi mejor se combina ciencia y arte. Seguro, la de mayor envergadura simbólica y social por su interés entre las masas que la disfrutan y sufren. Aunque los príncipes y banqueros encarguen regios retratos — salgan malparados como la familia de Carlos IV — o solemnes misas — canon circular de Enrique VIII cuatrocientos años adelantado a las formas literarias futuristas italianas — los poderosos van a simbolizar su dominio en la arquitectura de sus templos, palacios y jardines, los mismos que destrozarán la furia popular siglos más tarde en diversos lugares del planeta. Sí; sin duda, la arquitectura de los arquitectos, como la de los doctores en piedras y carpinteros que levantaron Chartres en mucho menos tiempo que La Almudena de Madrid, — ¡qué horror! — es la mejor representación del poder que ha de ser venerado y temido, admirado y respetado. Pasado el tiempo, la Escuela de Arquitectura de Madrid sigue desmembrando arte y técnica, materia y espíritu; todo permanece, nada cambia, parecen decir sus lápidas.

Se da el contrasentido, en algunos Departamentos, de ignorar el procedimiento científico como generador de arte enfrentándole al arte por otros procedimientos, (nunca expuestos con claridad), y denuesta la intrusión de lo científico en aquellos temas de supuesta altura poética cuyo arte podría verse contaminado por la ciencia. En realidad, a lo que se oponen es a una ciencia que niegue sus viejos postulados, pero que cuando construyen, sus postulantes, un comité, le denominan — ¡sarcasmo! — Comité Científico. Ya decía yo que lo de ciencia y científico es, en ciertos lugares, asaz moderno y progresista como para encandilar ingenuos. Hay envidia del humanista por el reconocimiento social del científico y de éste para el humanista por verse tan rudo desprovisto de alma. Deseo plantear en este pequeño ensayo que el nuevo paradigma científico eleva el *logos*, razón o lenguaje, a las cotas de arte porque como producto material en sus casos de excelencia, el espíritu, es la otra cara de la razón en una misma moneda. Pretendo mostrar, demostrar por cuenta ajena, que la razón es poesía y espíritu, pues el espíritu o alma con todas sus potencias y cualidades es razón y producto material.

Merece la pena citarse la experiencia que, con maléfico ardor, se inventó el físico Alan Sokal de la Universidad de Nueva York. Publicó un artículo, en 1996, denominado "*Hermenéutica de la gravedad quántica*" — ¿qué tal, el título? — que obnubilaría a propios y extraños. Apasionados debates desde *Le Monde* o el *New York Times*, las universidades más prestigiosas de Estados Unidos rivalizando; todo era ardor científico. Combatía, el autor, su propia convicción de que no existen verdades de gran aproximación objetiva, ni en las ciencias sociales *ni* en las ciencias naturales; o sea, además de las verdades científicas intemporales que van enriqueciendo el acerbo humano del conocimiento, también deben reconocerse las opiniones humanísticas o filosóficas que sin demostración científica reinan en nuestros días, incluso, aunque se opongan a ciertos paradigmas científicos actuales. Tampoco reconocer que haya una profunda hostilidad hacia la ciencia por parte de los constructivistas sociales, relativistas cognitivos, postmodernistas, sociólogos urbanistas y todos aquellos a los cuales más tarde llamaría: "*autores de raciocinio chapucero que confunde las ideas necias con las válidas*".

Utilizó en su artículo un conjunto de citas enjundiosas que revisó y modificó hasta alcanzar, confiesa, "el nivel deseado de falta de claridad". El claroscuro no es ausencia de claridad sino sabia combinación, como el amargor del chocolate y de la flor del izote; la sombra como duende de la luz; el asombro no como oscurecimiento sino como acción de desnudar acciones, deconstruir dirían otros, para ser observador primero y mensajero después. Nuestro físico recibió multitud de cartas y correos electrónicos dándole las gracias — ¡por fin había alguien del campo científico que daba la razón a los humanistas! —nunca es malo tener amigos en el bando enemigo. Hasta el conspicuo M.I.T. y el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton tuvieron problemas en las cátedras, con lo que se llamó en USA "la guerra de las ciencias", al confesar Sokal que su artículo había sido una broma inventada para confundir aún más a quienes construyen ideas sin base científica. El caso es que todos podemos sacar de tal burla sangrienta y escandalosa la conclusión de que la claridad científica es esencial y no debe mezclarse con las opiniones, sean estas científicas, poéticas o, simplemente, estúpidas.

Esto no implica hacer virtud o costumbre de la generalización imperfecta, pues muchas afirmaciones poéticas puras, como las de García Lorca sobre el *duende* o las de Omar Kayyam sobre la *creación*, tienen elevados porcentajes de verdad, independientemente de los conocimientos científicos de su época. Poco admisible sería recitar lo que bien podría haber salido de un anexo a la broma de Sokal. Del ejemplo que cito a continuación no se inferirá, aunque sea científicamente obvio, que el autor sea, o un pésimo, o un magistral hacedor de arquitecturas, sólo podemos dudar y deducir falta de claridad absoluta. Tampoco el *martín pescador* sabe de leyes de la refracción y asombra verles pescar. La diferencia es que ese maravilloso azul nunca dirá que pesca por inspiración divina o — por el contrario, como no tiene alma — por pura razón o instinto; Proyecto, diría Monod.



La caza óptica y científica

*"La arquitectura es como una operación metafísica sobre la poetización de la edificación entendida en el sentido heideggeriano como realización de la existencialidad."*

No haré comentarios, ni dudo que sea cierto, pero yo prefiero pensar en la arquitectura como *un fenómeno que nos ha sido dado con la única finalidad de instituir un orden en*

*las cosas, y sobretodo un orden entre el hombre y el tiempo; su realización exige, pues, sola y necesariamente una construcción*, dijo el maestro. La Escuela de Arquitectura de Madrid debe tener la función primordial de preparar técnica y poéticamente (aunque sea redundancia esto último, insisto, como mostraré más adelante, ya que en esencia son idénticos) a los estudiantes para las funciones sociales de la arquitectura como arte creativo. El arte, cualquier clase de arte, es lo único capaz de suministrar una imagen más rica y simbólica de la realidad, aún siendo vicaria de una función principal: servicio a la sociedad y el individuo. En caso contrario, volveríamos a pensar la arquitectura como sólo un disciplinado servicio al promotor o las grandes constructoras y admiraríamos las grandes creaciones de otros arquitectos porque nosotros tendríamos suficiente con resolver los problemas de la horda turística que instancias superiores han designado para nuestra geografía. Nuestros mejores arquitectos, de ayer y hoy, serán leves recuerdo de algo que no supimos conservar.

Para que este preámbulo no quede como una opinión sino que se sitúe como formal proposición, defiendo el dibujo como ayuda imprescindible a la creación arquitectural — en el supuesto de que sí queramos una Escuela creativa tanto como reproductiva — trataré de aprovechar el esfuerzo de mentes que han dado razón de ser a este siglo XX, y cuya contribución a la ciencia ha sido reconocida por *casi* todos, aunque ignorada también por muchos, ya que para el estamento universitario con poder es muy común el siguiente aforismo nunca confesado: "aquello que se opone a mis ideas no existe, así no pierdo tiempo en la dialéctica". Por el contrario, estoy anhelante por ver si existo realmente si alguien me contradice con rigor y verdadero espíritu universitario, pero aportando argumentos científicos, no opiniones que se escuden en la aparente y obvio de que no sólo la ciencia es fuente de conocimiento, opinando que la creación es fruto de un azar al que denominan poesía, estadio superior enfrentada a la ciencia y a la razón nunca exenta de emoción, otra facultad material.

Añado que el concepto de *ciencia* es muy amplio y reservado no sólo a la ciencia comarcal, universitaria o del paisanaje ancestral. Lo que no debe ser admisible en una Universidad, no pontifical ni teleológica, es la opinión desnuda y sólo armada con el sable que otorga la jerarquía o el poder. Finalmente, también incidiré en la unicidad entre técnica científica y poética sin necesidad de recurrir a sus raíces etimológicas, que también ayudaría mi tesis de falsa contradicción. Esto último ya sería suficiente, que tan banal y ayuno de rigor como falsa disyuntiva es la enunciada. Voy a tratar de demostrar que tal distinción es, en gran medida, errónea.

*Once upon a time*[2] que las investigaciones científicas, iniciadas en Brasil por el antropólogo Lévi Strauss, e inspirado por el estructuralismo lingüístico de Jakobson; y desde entonces empezamos a saber que los elementos básicos de la creación humana, al igual que los del lenguaje, adquieren significación cuando entran en contacto entre sí. Como siempre, lo más importante se encuentra en las relaciones entre elementos y no entre los elementos como unidades particulares. El francés que llegó a Brasil para descubrir al "buen salvaje" de Rousseau entre los indígenas, se encontró charlando con

---

[2] Clásica introducción de los cuentos en inglés que se traduce por nuestro "erase una vez" y que a mí me parece más mágica en una peor traducción más literal: "una vez, muy lejos en el tiempo".

el jefe de la tribu que no era un "ser especial" sino, simplemente, otro ser humano más. En la Amazonía, con sus plumas y sus ingenuidades o malicias, se .comportaba en sus relaciones igual que su De Gaulle en el Eliseo. Todavía hay quienes se asustan ante la ignorancia de algún sudamericano por no conocer al último artista europeo; por no conocer la obra de alguien que, lo más probable, la historia se olvidará de él pronto. Habría que preguntarles si conocen al último de los grandes muralistas mexicanos, Carlos Mérida (que no era mexicano), o al dibujante Ramírez Amaya — a quienes tuve de profesor y alumno hace cuarenta y cinco años — y que afortunadamente, el último, dejó la arquitectura para dedicarse a su arte.



De Gaulle en una recepción de Embajadores[3]

Me parece curioso que esas, magníficas obras, Historias del Arte de H. W. Janson, de 1986, o la de Gombrich de 1950, (sin especificar que se trata sólo de Arte Occidental; un poco de Egipto imprescindible, algunos griegos y gringos famosos que son mercados de valor o precio), desprecio casi absoluto por el resto del arte americano, africano u oriental. Ese aire de superioridad europeo con el que llegó a Brasil Lévi Staruss es el mismo que respira un gringo cuando viaja por el patio trasero de su país, (al que llama América), está condenado por la ciencia y el futuro al fracaso y sólo se sostiene por similar razón a la de Stalin: propaganda y sumisión forzosa. Si el *padrecito* acabó con la vida pero no con el arte de Filonov, Punin y toda la vanguardia rusa, tampoco podrán acabar con el arte ajeno — "étnico", dicen los entendidos — como si pudiera haber arte que no lo sea, ya que el artista siempre pertenecerá a una etnia. Vean si no, la obra de Gombrich citada y no verán ninguno de los grandes artistas de América, pero sí hay lugar para Fritz, a quien sus padres, con mucho amor, pusieron por nombre: William Powell, y que vosotros, lectores, si sois tan descuidados como yo, os importará una rastrera *bledo*. Yo citaré al menos unos pocos como desagravio: Dagoberto Vásquez, Marco Augusto Quiroa, Roberto y Luis Cabrera, Elmar René Rojas, Raúl Abularach, Efraín Recinos... maestros, amigos algunos, todos geniales y notarios de una época que

[3] Referencia a la vieja anécdota del general que, siendo presidente de la República, en una recepción de embajadores, al tiempo que saludaba al dignatario exclamaba, según el caso o país: *-Ah! D'Anunzio*; *-Ah! Mozart; -Ah! Velázquez; -Ah! Bolivar*... hasta que le presentaron a un lujosamente ataviado representante de una nueva república africana que le perturbó unos breves segundos para exclamar un compendio de sabiduría que ocultaba una ignorancia: *Ah! L'Humanité*

el futuro les tiene reservada página. Las "sagradas", otros muchos, como Orozco o Botero, ya están en los altares.

Los indios de Quetzaltenango, igual que los leoneses o santanderinos, trabajan gracias al pensamiento que produce la mente en cada caso y biotopo; porque saben que sólo ese pensar y razonar va a resolver sus necesidades. Los mitos que envuelven la historia del *quiché*, del *maragato* o *montañés*, tratan de resolver los problemas de convivencia humana en su cultura y se estructuran de tal forma que sirvan para pensar y razonar las contradicciones insolubles. Estudiar arquitectura como una sintaxis técnica que sólo obligue a reconocer y combinar cada una de sus materias es condenar la arquitectura a una praxis apenas un poco más complicada que la fontanería y sabiendo de memoria la historia del arte bajo el cristal historicista. Pienso que es más útil conocer la obra y motivaciones con detenimiento de un artista como Kupka o Luis Cabrera que recorrer toda la primera mitad del siglo XX sembrado de nombres y escuelas. Se podría decir que sus pinceladas son las de un maquinismo salvaje y capitalista, de unas guerras horribles llenas de locura dineraria y humor donde se fundieron tantos artistas de alma frágil pero poderosa; de una sociedad infame, en suma. Explique a sus alumnos que se aproximen a la pintura expresionista, por ejemplo, pero sabiendo que detrás del cuadro está el suicidio de la madre, el infierno de las trincheras, el odio del poder, la traición al proletario maquinista, la burla del sargento o mariscal cobarde que se esconde del ruido; aquí encontrarás la pista hacia el creador, porque éste, en el caso de la pintura, no pinta, retrata y, generalmente, acusa. Y, cuando así actúan, construyen algo nuevo sobre la destrucción de eso viejo que desprecian. El arquitecto sólo construye, que ya es bastante si lo hace bien.

La creación es siempre generación. El que exista un patrón de conductas de pensamiento limitado no nos lleva a negar un numero ilimitado de formas creativas, mejor dicho, de obras creadas, pues la creación como combinación de elementos, algo que más tarde recordaré, es inagotable. Si la unidad básica de pensamiento es el símbolo, el lenguaje de la arquitectura, por ejemplo, exigirá un estudio de las formas simbólicas arquitectónicas. Y no sólo este estudio, también la observación de cuáles sean sus combinaciones posibles — relaciones — y cuales de ellas sean deducibles y operables en cada cultura y tiempo.



De la serie "El pájaro sobreviviente" de Ramírez Amaya

En algunos de sus escritos enciclopedistas, Diderot, cuenta la aventura de aquel enamorado experto en el arte literario que, deseando poseer un retrato de su amada, y no

pudiendo posar simultáneamente en varios sitios a la vez, hizo una prolija y detalladísima descripción de su rostro para que no hubiera detalle a inventar. Rico como era, hizo el encargo a cien artistas para que tradujeran su lenguaje escrito a pictórico y tener el deseado retrato en todas sus posesiones y estancias principales. Cuál no sería su sorpresa al cabo del tiempo, recibidos los esperados envíos, al ver que ninguno de los retratos se parecía entre sí, y — ¡milagrosa desgracia! — a su doncella tampoco. Y es que, la descripción, por objetiva y más de representación que parezca, siempre irá tintada de subjetividad, la del intérprete que es no es un objeto sino un sujeto. En puridad científica el hombre-sujeto, sólo puede expresar subjetividades, no puede ser objetivo. Científicamente, sólo puede hablarse de aproximaciones a la objetividad. Si tú eres un profesor enamorado de unos planos de arquitectura, haz como Diderot; reparte copias a cien artistas para que dibujen perspectivas y verás, como Diderot, cien resultados diferentes.

Tampoco será positivo para la creación el engaño del *dibujo de representación*, entendiendo por representación la interpretación más débil de una realidad arquitectónica ya ejecutada, ya que, en sentido absoluto, la representación objetiva (de un objeto arquitectónico) por el sujeto (el arquitecto) no es posible científicamente. Tampoco es de utilidad alguna tal clase de dibujo para la creación de arquitectura no realizada, o para la interpretación fuerte, como derivada y análisis de una obra ya edificada. La más penosa dicción de un parlamento del conspirador Macbeth, sea buena o mala, se denomina representación, siendo una interpretación de mayor o menor fuerza, pero interpretación al fin y al cabo. Macbeth, en puridad literaria y científica no podría representarse. Sólo sería posible leyendo por la noche, en la cama y en silencio, la obra de Shakespeare sin que tu cerebro gozase a través de las emociones que produjera su lectura por plana que sea — una lectura vegetal, podría decir — que sería algo similar a leer música en silencio cuando nada se interpreta. Recordemos que para entender con plenitud una obra literaria, musical o cualquiera otra, no basta con reconocer las palabras o notas empleadas pues hay que penetrar las relaciones entre lo que piensa el autor, su motivación o timbre, el ambiente sociológico de la época, el público y su escenario, el estado y política de la estructura, la superestructura legal, etc.; y, a veces, subvertir también el orden o composición propuestos para ver cómo se comportan tales nuevas soluciones. Quien no ha oído los versos de "El Paraíso perdido", recitados por Vittorio Gassman en un pequeño recinto, años tristes cincuenta, no ha podido bajar a las profundidades del reino de Plutón o Xibalbá. La interpretación eres, también tú, oyente. Esto sublima una violinista como Nadja Salerno Sonnemberg o desesperaba hasta hace poco el pintor Bacon. Ha habido críticos que de ambos artistas dijeron: *¡dan miedo!*. ¡Qué pocos arquitectos de hoy dan miedo!.

De la misma manera, para comprender una arquitectura no basta con verla representada y recorrerla, menos aún leer sólo unos planos; hay verdadera necesidad de situarla en un territorio, una propiedad, una geología y geografía, un biotopo, una cultura y una economía; diferente en cada tiempo y circunstancias. ¡Ah!. ¡Y un *Sol*!. Personaje difícil de ver y sentirse en nuestra Escuela ya que sólo se sufre en verano. Dinero está costando la manía del arquitecto que representó iguales fachadas para orto y ocaso del Sol en el bloque nuevo de la ETSAM. Ahora bien, si sólo deseas incorporar aquella arquitectura a tu memoria para ver cuando repetirla, copiarla, no te tomes tantas molestias y haz un proyecto, llamado de representación, sin preguntas que así es cómo

no darás ninguna respuesta. Un lenguaje, la Arquitectura lo es, también sirve para engañar, porque, si así no fuera, tampoco serviría para decir la verdad.

Por esa veneración que el indígena español tiene hacia el pensamiento francés, y con razón, nos priva de discernimiento para no caer en la cuenta que algún pensamiento franco pueda ser una *boutade*, aunque la diga alguien tan eximio como Boudon; en todo caso, una *boudinade*. La historia comenzó en los noventa del siglo pasado, (como broma: sólo por eso debería haber caído en desuso), cuando el Centro Pompidou lanzó, algo nada parecido a nuestros honestos cuadernillos subvencionados del Instituto Juan de Herrera, la obra del maestro, *"La escala del esquema"*, que cayó en nuestra Escuela con mayor estruendo que el caballo de Saulo camino de Damasco. Entre numerosos aciertos deslizó la granada de fragmentación siguiente que implicaba la división del dibujo en tres clases: *Dibujo del natural* o *de representación*, *dibujo abstracto* y *dibujo de los arquitectos*. — ¡Toma ya! — Mi protesta, incluso escrita, fue tan ignorada como su autor. Consideraba tal desastre biológico de una soberbia corporativa inaudita; porque, ¿dónde se clasificará entonces el dibujo de los economistas, bioquímicos o infantes?. Y, al mismo tiempo, de una falsedad científica notable. Caso flagrante de falacia *ad hominem* para quienes acepten tal clasificación por el mero hecho de decirla quien la dijo. Me parece oír al gran pintor ingles Hockney cuando exclama: "todo dibujo es una abstracta interpretación".

Yo, sin caer en la cuenta y con muy poca obediencia a las ortodoxias, había hecho mía desde siempre la frase del filósofo Savater: *las ideas no son respetables, sólo son respetables las personas*. Por eso yo no respeto ni siquiera las mías, únicamente respeto a las personas; más, si éstas profesan ideas que beneficien al común. De las acciones de quienes profesen o no ideas ya me cuidaré yo; es parte de mi pequeño catálogo ético. Cualquier pedagogo sabe que todo dibujo es en principio una abstracción de la realidad y que las figuras egipcias, los ángeles de Fray Angélico y los paisajes de Hockney del Gran Cañón del Colorado son tan abstracciones — *interpretaciones* — como el más alcohólico resultado de Pollock, así como la poesía producto del éxtasis de Santa Teresa. Todas son abstracciones porque son interpretaciones de nuestra mente sobre la imposible realidad observada. Con gran humor ya dijo el pintor chileno Roberto Mata: *Me parece que el verbo ver no ve*. Son innumerables los datos científicos sobre el ejemplo de la visión, tal vez los que mejor conozca yo, son los de Margaret Livingstone y Semir Zaki, sin olvidar Cassirer, en los que se hacen trizas los esquemas de Boudon; o, aquellos tan graciosos dibujos de los libros de bachillerato — esos sí que del siglo repasado — en los que se presentaba el ojo como un equivalente de cámara fotográfica, atreviéndose a decir, incluso, que en la retina se formaba una figura invertida igual a la que viéramos en el exterior.

Los que defienden el dibujo de representación parecen ignorar que el mundo que vemos es sólo una invención individual del cerebro donde reside nuestro particular "yo", compatible con la realidad, (no deducible, que decía Monod), emergiendo gracias a la información incesante que recibimos y cuyo aprendizaje por experiencia se realiza bajo bases biológicas materiales. La visión y la comprensión (positiva o negativa) son simultáneas; el aprendizaje y la memoria, que son la adquisición de conocimientos y su retención informativa proceden y se realizan de la forma que han explicado Eric Kandel

y Robert Hawkins, de la Universidad de Columbia, que no describiré ahora con detalle pero, al menos, sí anotaré el apunte siguiente que desbroza bastante el problema:

*El aprendizaje se ajusta a un simple conjunto de reglas que modifican la intensidad de las conexiones entre las neuronas del cerebro. El hipocampo almacena memoria a largo plazo durante semanas y la va trasladando gradualmente hacia regiones específicas del cerebro.* (Tomado de un artículo de la Revista Investigación y Ciencia de 1982)

No podemos negar la importancia de las imágenes, pero sí reírnos del aforismo siempre a la cintura, presto al disparo, del censor: "una imagen vale más que cien palabras", porque, a lo mejor, la imagen es desechable y no puede comparase con las muy escasas — siete — palabras del cuento más corto del mundo y pensado por el guatemalteco Augusto Monterroso, con quien le hubiera gustado charlar Claude Levi Strauss acerca de las fábulas de La Fontaine: "*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*"

Lo de dinosaurio, al igual que "vaca sagrada", no tiene intención alguna; simple *representación* del lenguaje para quienes creen que las palabras sólo nombran, pues si esto es así, igualmente cierto es que las palabras no sólo nombran; así escrito queda desde aquel señor de Éfeso: Heráclito.

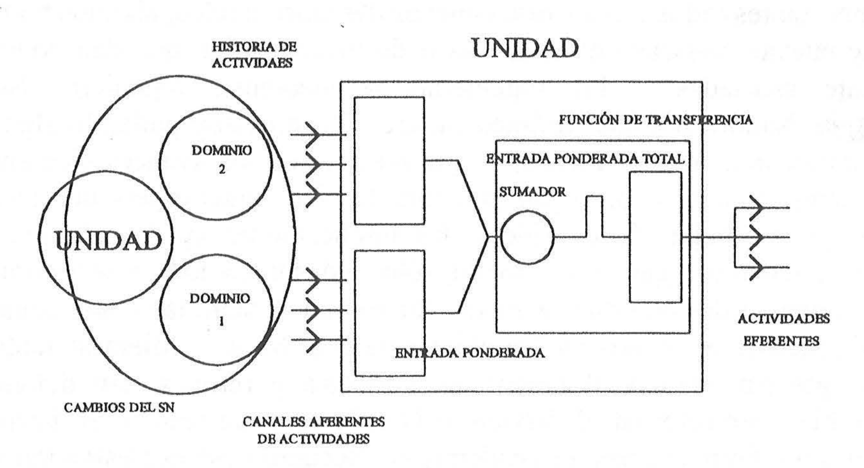
La antigua y falsa metáfora *representacionista* del hombre explica, y sigue explicando, cómo el hombre posee un sistema nervioso, gracias al cual cada uno de nosotros obtiene datos e informaciones del entorno, (lo cual no es exacto), del "medio ambiente" como dice la tan común redundancia, elaborando así una *representación* del mundo que haga soportable y mantenible la vida. Esta visión del mundo, propia de los defensores de la representación, supone que el entorno especifica y trasmite al sistema nervioso sus cualidades objetivas que generarán en nosotros una conducta determinada, objetiva también. Así es cómo, nosotros — diría Boudon — teniendo a la vista nuestro bolsillo y la cartelera de espectáculos o la previsión del tiempo, diseñamos objetivamente nuestro fin de semana. Este error consiste, nos dicen dos biólogos de la Universidad de Chile y Harvard, Humberto Maturana y Francisco Varela, en considerar aislado nuestro sistema nervioso y no de la siguiente manera:

"*Sabemos que el sistema nervioso como parte de un organismo que opera con determinación estructural y, por tanto, que la estructura del medio no puede especificar sus cambios, sólo gatillarlos. Aunque nosotros como observadores, por tener acceso tanto al sistema nervioso como a la estructura del medio donde éste está, podemos describir la conducta del organismo como si surgiera del operar de su sistema nervioso con representaciones del medio, o como expresión de alguna intencionalidad en la persecución de una meta, estas descripciones no reflejan el operar del sistema nervioso mismo y sólo tiene un carácter de utilidad comunicativa para nosotros los observadores, y no un valor explicativo científico*". (De su libro Teoría del Conocimiento, no busque la página; léalo; y perdone el exabrupto).

Si he dicho en público que la metáfora *representacionista* o el dibujo de representación son el vano intento de obtener información del medio o que el mundo no se representa dentro de nosotros por más grados de objetividad que pongamos en el empeño, no me

enoja que me hayan, (dicho lo más suave), ¡*cientista*!. Algo que no admite, ni el Diccionario de la Lengua ni yo tampoco. Que el viejo criterio subsista, e incluso prevalezca en nuestra Escuela, no quiere decir que sea científicamente válido; una leve equivocación seguida por una gran multitud es una enorme y pesada equivocación. Su gran verdad es que sólo se mueve por la inercia del poder y la falta de imaginación para prever una docencia con parámetros no anticientíficos. Lo peor es que se pretenda montar todo un castillo epistemológico y poético con tales sillares.

En tal virtud, ni afirmar que nuestro sistema nervioso opera con *representaciones* del mundo, ni negar el entorno y evadirse con la única verdad de la interioridad del ser cuyo sistema nervioso funcionaría en el vacío. La solución que propone la ciencia de hoy es salir de tal aparente contradicción para situarse en un plano de contexto más amplio viendo, tanto el sistema nervioso como la estructura del ambiente desde *dominios* o planos distintos. En uno de los planos de observación de la unidad el entorno será irrelevante para el funcionamiento del sistema donde operan sus componentes y se dan los cambios estructurales del sistema. En el otro, se puede (en la misma unidad) observar las interacciones del entorno con el sistema y describir, prescindiendo de las acciones internas del sistema como irrelevantes también, la historia de estas interacciones; el observador desde su perspectiva interna los vincula. Nosotros describimos la conducta de seres vivos en su medio, (ningún invento del sistema nervioso, éste sólo dota al organismo de versatilidad y plasticidad a posibles conductas). Algo que ya se ha refrendado en análisis biológico y neurología, que no soy capaz de reproducir aquí pero de los cuales hay una enorme cantidad de investigación; por ejemplo: A.M: Ivanitskii, de la Academia de Ciencias de Moscú — ¡horror, un comunista! — o, Joseph LeDoux, de la Universidad de Nueva York — ¡cielos, será negro! — ambos, científicos ignorados en nuestro dudoso espiritual medio poético.[4]




Esquema de funcionamiento del sistema

Neuronas de nuestro cerebro se excitan también de manera quántica en nuestros procesos de conciencia así como en la formación de pensamiento y percepción. La decoherencia[5] de las neuronas garantiza que no podamos ver una *superposición* cuántica de estados mentales. Nuestros cerebros relacionan sujeto y entorno de forma muy confusa e intrincada todavía para nuestro saber actual.

---

[4] Comprendo que sea duro aceptar algo tan importante como para derribar nuestras ancladas creencias pero no se puede dudar de su veracidad, lo mismo que no dudamos de la verdad de muchas funciones de los neurotransmisores aunque no entendamos la explicación bioquímica del proceso.
[5] La "decoherencia" explica en física cuántica por qué no vemos las superposiciones cuánticas en el mundo que nos rodea.

Boudon (igual que yo) puede no entender muy bien este proceso; la diferencia es que yo la admito aunque tenga que retractarme de viejas opiniones y creencias.
Para entender el funcionamiento de la unidad operacional humana debemos, como observadores externos, ver las relaciones que puedan darse entre ambos planos de observación. El observador, sólo como observador, ha de decidir a la vista de esa doble mirada qué específicas configuraciones del entorno *gatillan* (usando la terminología de Maturana y Varela) cambios estructurales en él, ya que es *él* y no el *ambiente* quien determina los cambios estructurales del sistema. Esta conducta operativa del ser humano es algo que señalamos desde fuera como observadores, nada que haga el ser humano en sí mismo, pues él, en su interior, ya hemos visto que sólo elabora cambios estructurales internos. Esto es difícil de digerir pues socava los más ancestrales cimientos del edificio epistemológico — científico o escatológico, (varía según el credo) — que ha ido construyendo el hombre durante demasiados siglos.

Por esto, cualquier teoría, por la fuerza o por aceptación social, siempre va a funcionar, (la excusa de "esto está bien, luego... es correcto y verdadero" funciona muy a menudo), con ayuda de los historiadores del futuro echando la culpa a otros conforme, muchas veces, a los intereses de su señor. Hasta nuestros modélicos griegos mintieron, con una inexistente y temprana colonización jónica, para justificar más tarde la invasión de las costas orientales. Y funcionará; cualquier cosa funciona un tiempo indefinido hasta que deje de funcionar por la fuerza invasora de nuevas opciones que parecerán mejores para solucionar o alcanzar las expectativas que uno u otro pueblo observador hayan planificado. Aunque ahora lo parezca, no estoy dando la razón al *falsacionismo* de Popper. El hombre, en su magnífica o estúpida soberbia, según el caso, todavía sostiene que posee conducta de la misma manera que posee un hígado o un cerebro.

Si serán importantes todos estos y otros nuevos descubrimientos, algunos no tan nuevos, que ya hay nuevas carreras universitarias o de investigación que dan cobijo escuelas generalmente asociadas a las ingenierías o medicina: Ingeniería Neurológica, Biotecnología, Nanotecnología, Biomédica, etc. Yo no estoy pidiendo algo semejante para la Arquitectura, pero al menos, sí que no ignoren los avances elementales de la ciencia, (bastante tenemos con seguir poniendo ladrillos igual o peor que en el Antiguo Egipto), y que no dejen de considerar las implicaciones epistemológicas que tales aportaciones puedan otorgar. En el fondo, sólo se desprecia lo que se ignora; o, tal vez sea porque están verdes que dijo la zorra. Sin extremar tanto las cosas como "conocer es destruir", piensen al menos en "cambiar para sobrevivir". Mientras tanto, digan lo que digan, que entendamos al menos su gramática y retórica, tan deficiente como incomprensible. Sin retornar al *Trivium* o *Quadrivium*, un respeto al diccionario y la sintaxis o nos mullirán después los académicos. Recuerdo esa expresión tan graciosa de un arquitecto que escribía acerca de "la cubrición de edificios" — ¿demasiado sexo en nuestras aulas? — con la mayor naturalidad.

Hasta el momento, algo que se relacionaría directamente con la docencia del dibujo, por poner un ejemplo, sería el que hasta el momento actual se hayan identificado cuatro vías perceptivas en el tracto visual del cerebro: formas dinámicas, color, forma más color, movimiento, sin que haya tenido la más mínima repercusión en la docencia que tampoco ha hecho mucho caso de esto ni de todo lo anteriormente expuesto. De aquí que parezca indudable o necesario que deban sacarse mejores dictados para la

enseñanza del dibujo vinculado al proyecto — algunos profesores si lo intentamos — también señalar la vinculación de éstos al conocimiento y memoria general de cada individuo donde confluyen número, espacio, tiempo y causalidad, origen de todo nuestro pensamiento mágico o matemático, literario o filosófico, folklórico y mitológico, artístico en suma. No pretendo el exceso de vinculaciones, atenciones, pero sí lograr una comprensión científica general que habrá de modificar nuestras nociones sobre aquellas categorías fundamentales sin confundir simulacro con simulación y que, en el caso del arquitecto, se centrarían en el binomio espacio tiempo junto al orden que regula el número.

El neurólogo, P. Laplane, de la clínica La Salpetrière de París, ha confirmado haber evidencias de que pensamiento y lenguaje facilitan el conocimiento aunque se opongan a las filosóficas derivaciones de Wittgenstein — muy citado en nuestra Escuela aunque sin créditos aún, rama constructiva *Filosofía del pensamiento alemán* — y el funcionalismo cognitivo — igualmente muy citado en nuestra Escuela, rama instalaciones *Psicología Conductista o Cognitiva* — ya que todo lo que decimos es pensamiento y lo que conocemos es a través y dentro de nuestro pensamiento. Por algo es que nuestro Departamento se titula antes que nada de *Ideación*, aunque prediquemos al vacío muchas veces. El proyecto, como todo dibujo o grafismo, es por tanto una interpretación simbólica y abstracta de nuestros pensamientos, si bien algunas tomografías parecen representar algunos estímulos con formas que recuerdan cierta geometría, nuestro discurso científico, filosófico, poético o cualquier otro, no puede refrenar el pensamiento, ni hay gesto posible que no se acompañe de pensamiento; digo "pensamiento", no "razonamiento reflexivo", otro nivel superior de pensamiento que suele confundirse con el primero. Lenguaje y sonido son superiores a la imagen visual, como resultado y tracto creativo.

Nuestra mente, como la del criado *Viernes* se desarrolla por la experiencia bajo patrones genéticos y donde cada uno de nosotros diseña, sobre la textura o trama genética, sus propios hilos de color tejiendo una personalidad fortalecida por símbolos que significarán formas lingüísticas y artísticas, mitos y creencias, religiosas o no; en resumen, todas las emociones y pensamientos del imaginario personal que han de mediarnos culturalmente a lo largo de toda la vida, con sus miedos y esperanzas, sus fantasías y sueños. Han pasado casi ochenta años y el buen niño de Bresslau, que presagiaba el abogado Cassirer, habría de agigantarse científicamente por su más asombroso descubrimiento: los símbolos no son útiles o mecanismos del pensamiento; ellos mismos son pensamiento puro. Es la herencia científica desde Cassirer. El *logos*, lenguaje y razón, es un bucle del pensamiento y su poética es técnica herramienta del pensamiento; pura razón. Más tarde muchos hombres de ciencia confirmarían tal aserto destructivo de demasiadas viejas reglas.

Según Michael S. Gazzaniga, de la Universidad de California, el cerebro humano es un conjunto de adaptaciones neurológicas establecidas por selección natural donde cada una de estas adaptaciones, con unas ubicaciones en regiones cada vez mejor conocidas, conforma redes neuronales específicas; por el hecho de tratarse de neuronas y sus axones, siendo imposible definir con exactitud tales regiones y definiéndose solamente los núcleos duros de tales regiones. Para complicar aún más la situación está el cuerpo calloso, una especie de transbordador entre los dos hemisferios cerebrales. Es nuestro

cerebro el que, desde temprana edad, genera la sensación de que somos únicos e íntegros. Nuestro hemisferio izquierdo, en ciertas ocasiones, busca explicaciones de por qué suceden las cosas, para poder enfrentarse en mejores condiciones a los futuros sucesos cuando vuelvan a presentarse. Este hemisferio izquierdo es interpretativo e ingenioso, acumulador de experiencias constantemente para poder enfrentarse al hemisferio derecho controlador de experiencias literales y exactas. La consciencia del izquierdo supera en mucho al hemisferio derecho; el engaño del primero a éste tampoco es inusual como defensa psicológica. Se trata de un cerebro compuesto sólo de materia o ¿de algo más?. Diga entonces qué, cuáles y cuántos; sometámonos al rigor. Hay mucha literatura de éxito, que sin soporte científico alguno, lanzan teorías muy hermosas, literarias incluso, pero que no pueden dar pie a epistemología alguna. Otra vez ataca el animismo.

También, desde las investigaciones de A. M. Ivanitskii, en 1997, de la Academia de Ciencias de Moscú, se refuerza la teoría de que el conocimiento se basa en memoria y motivaciones. Pero, donde he observado una mayor fuente sobre el origen y proceso de la creación artística ha sido en la investigación de Walter Freeman, profesor de neurobiología en Berkeley. Las emociones, tanto del hombre como de la mosca o el mono, provienen de la experiencia y aprendizaje; el proceso se explica por las actuaciones de *ráfaga* y *ganancia* neuronales. Esta última es la propiedad neuronal por la cual se da una puesta a punto más rápida como respuesta al estímulo mediante lo que él llama consolidación selectiva neural; *oficio*, digo yo. La primera, ráfaga, es la propiedad del sistema caótico de las neuronas corticales para responder al mundo exterior de modo flexible generando patrones nuevos de actividad. Esta es la forma y explicación científica de creación artística por excelencia. De aquí, que parezca no tan difícil enumerar algunas acciones que faciliten el proceso creativo. Al inicio de los noventa leí la vieja frase, creo que de Vico, definiendo la Imaginación como "el arte de la memoria". Eran los tiempos en que poco más permitía Roma. Hoy, mi pequeña aportación, de la que me siento orgulloso por su azar, es la ampliación a la frase en sueños que ya está amparada por la ciencia de nuestros días:

"*La imaginación es el arte y oficio de la memoria*".

No es necesario registrarla como un DNA del proyecto porque nadie parece interesado en ella, ni prevé cura milagrosa alguna en el futuro. Doscientos ejemplares de mi libro, *Lenguaje y creación del Proyecto*, afrenta sería para Boudon como satisfacción para mí, fueron el campo donde expuse mi modo de entender la creación arquitectónica apoyándome en Freeman, Damasio, Fuster, Crick, Maturana y muchos más. A nadie extrañe que no hayan tenido noticia de tal acontecimiento. Y eso que yo cito con frecuencia textos o frases ajenas, no opiniones sino serias propuestas científicas, para decir que no son siquiera aproximaciones a la verdad; ninguna réplica, ninguna cita para contradecirme, refutarme o, al menos, ejercitarse en el arte de la retórica. ¿Para qué y por qué?. Sólo inexistencia y silencio que puede volverse violento e imperativo en reuniones de profesores cuando se desea tratar temas que contradicen la verdad oficial. Puedo parodiar tristemente al filósofo y decir: "pienso; luego no existo".

Las metáforas y la gramática también tienen su culpa en este problema que intento discutir. Esto ya es una metáfora, porque ella, la metáfora, no es culpable de nada, son

los hombres que piensan y ríen metáforas quienes deben ser analizados. Es claro que si recito: "cien velas navegan hacia nosotros desde el horizonte", me estoy refiriendo en sinécdoque a muchos barcos de vela que se nos acercan pues las velas no pueden navegar. Acontece que el hombre se ilumina y extasía ante las bellísimas metáforas que ha compuesto, plenas de fuerza poética y pasión; tanto, que se piensa no pueden ser producto de algo tan prosaico y material como el cerebro. Las emociones, no sólo acontece que tengan su residencia en el cerebro, sino que son grandes señoras de influencia y poder en el comportamiento humano. Es lógico; ya esgrime el dicho popular cuando ofende: *tienes menos sentimientos que un mejillón*, otorgando sustancia material al problema de las emociones. Pero no es cuestión de lógica o herencia; en todo caso, de lógica científica de los dos últimos decenios.

La *razón* se forma con los mismos materiales — *materia* — que la poesía —espíritu, siendo éste causa y efecto de materia. En nuestra Escuela el combate de ideologías como si se tratara de un acontecimiento de rugby. Un partido mucho más importante que los heroicos encuentros del Torneo Seis Naciones. Un ejemplo de lo que estoy hablando es el encuentro que sostiene la *ETSAM* — mi once favorito y en el que milito — y la entelequia *Dibujo de Representación* — algo parecido al "bien" establecido. Este último infectado por un mito de origen vírico animista que nos invadió hace años y parece que, por ahora, ya nos ha transformado algún ensayo a su favor.

No es un problema menor en una Escuela de Arquitectura en la cual, además, me veo involucrado como profesor. No; según he ido reflexionando sobre el desarrollo de este partido que se sigue jugando, veo dilucidar, sin dejar de ser una partida bruta jugada por caballeros, algo de menor envergadura pero similar al que se está desarrollando en el teatro de la vida geopolítica de mayor ámbito. No exagero. Veréis cómo somos todos la metáfora de un juego, *auto de fe*, mucho más salvaje y menos romántico: el duelo, tan falso como real, entre la materia razonadora de nuestro cuerpo y el espíritu angélico de nuestra alma en ese césped del siglo XX que aún crece. En nuestra Escuela: la poesía de la Arquitectura emoción y arte enfrentada a la razón de una Arquitectura oficio y beneficio. Y parece, de momento, que está prevaleciendo la fuerza y poder de la ficción primera. Yo, de los primeros (no exactamente pero sí al revés), pues espero haber ido desvaneciendo tan falsa contradicción. Ahora, mostraré mis cartas no asustándome la *jaka* que el adversario danza con manifiesta superioridad. El lector apreciará la diferencia muscular entre los contendientes — yo, con mis *bypass* —y el numeroso oponente y pleno de honores y *asientos*. Es seguro que verá con amistad mi escaso físico enfrentado a las feroces muecas y desorbitados ojos de semejantes *All Blacks*. Si es así, amigo, ya he ganado las primeras yardas.

Voy a tratar de seguir resumiendo el enorme esfuerzo que hicieron, y siguen haciendo con rigor, investigadores realmente magníficos por su dedicación a la ciencia de este siglo pasado, y que otros parecen empeñados en ignorar convirtiendo la Escuela de Madrid, (de indudable prestigio, además de ser una de las escasas que impartían el dibujo como herramienta de creación), en semillero de futuros profesionales de no sé qué Arquitectura. Arquitectura practicable como una ventana giratoria de pivotes inamovibles. Resultado, y simplificando: una fábrica de profesionales capacitados para satisfacer los deseos de unas constructoras prestas a conceder a buen precio unas ficticias necesidades que la propaganda ha manipulado previamente por los medios de

comunicación adecuados; esto es el lado pesimista. Por otra parte, creo también, es esperanza y lado optimista, que los estudiantes están tan capacitados como para superar cualquier deficiencia ideológica docente. Su inteligencia viajera y curiosa, sus lecturas, les permitirán comparar y sustituir los dogmas vigentes, a los cuales, — ¡oye!, la verdad sea dicha — tampoco hacen demasiado caso.

Pronto, si no cambian las cosas, los rectores universitarios se darán cuenta de que es posible suprimir, no sólo dibujo "no representativo", sino todo aquello que huela a no reconocible como representación o, incluso, los cursos de urbanismo, "*arquitectura a otra escala* que dijo José Luis Sert.—¡Qué insensatez!. Instituciones ministeriales o municipales proporcionan el conocimiento suficiente de la urbanística a geógrafos, abogados o ingenieros, como para no hacer preguntas a la actual especulación reglamentada y bendecida. De igual manera, parece haberse decidido que el dibujo de interpretación fuerte, en lo que fue Análisis de Formas o aún en el actual Dibujo, Análisis e Ideación, agonice por consunción, ya que lo que interesa al Proyecto es que se vea bien la sección y el detalle arquitectónico. Lo que se desea es representar — o sea, la más débil interpretación posible — y que en las clases de proyectos, (o eso se dice al menos), se vea al estudiante hacer un corte y una planta de la arquitectura de moda sin hacerse preguntas sobre la creación arquitectónica o el dibujo creativo; sólo un engranaje más en la maquinaria constructiva. Una herramienta que no haga preguntas porque a este *dibujo de representación*, en realidad dibujo de *interpretación* en su función más inepta, al cual no le hacen falta respuestas que le inquieten su paz. Además, no precisa más que técnica científica que la emoción no ofusque nunca la razón.

Hace no mucho tiempo, una comunicación en el Congreso Internacional de Expresión Gráfica de Valladolid — ¡al fin la estepa! — era el 1994, creo, gritaba, (es un decir):

*El dibujo de representación ha muerto*
*¡Viva el dibujo de interpretación!*

El silencio que produjo tan molesta afirmación para las sólidas catedrales del estamento rector de los destinos del dibujo en las Escuelas de Arquitectura todavía es ensordecedor. El único herido por concusión sonora fui yo por ser autor de tan desaforada y molesta frase. Igualmente cruento fue el desigual combate, ya que únicamente yo participaba de tan absurdo entusiasmo bélico. ¡Qué duras son las batallas sin enemigo que lancear!.

Se ha venido estableciendo una falsa dialéctica entre quienes propugnan una poética de la arquitectura enfrentada a otra científica. Sostengo que no hay dicotomía entre ellas, como no la hay entre cuerpo y alma; únicamente hay una arquitectura, buena o mala: la Arquitectura. Cuando en el arte de la música se elogia una obra como "*El clave bien temperado*" de J.S. Bach, por su armonía y la genialidad en resolver el variado *temperamento* musical de los instrumentos que hasta entonces se afinaban independientemente y que era imposible armonizarlos entre sí, se alaba la *poética* de tal obra que es lo mismo que ensalzar el tremendo esfuerzo *técnico* y *matemático* que supuso su creación, aunque fundamentalmente se hable de genialidad sin preguntarse

que es eso tan ambiguo — ¿genético o adquirido, trabajado o infuso? — de la genialidad.

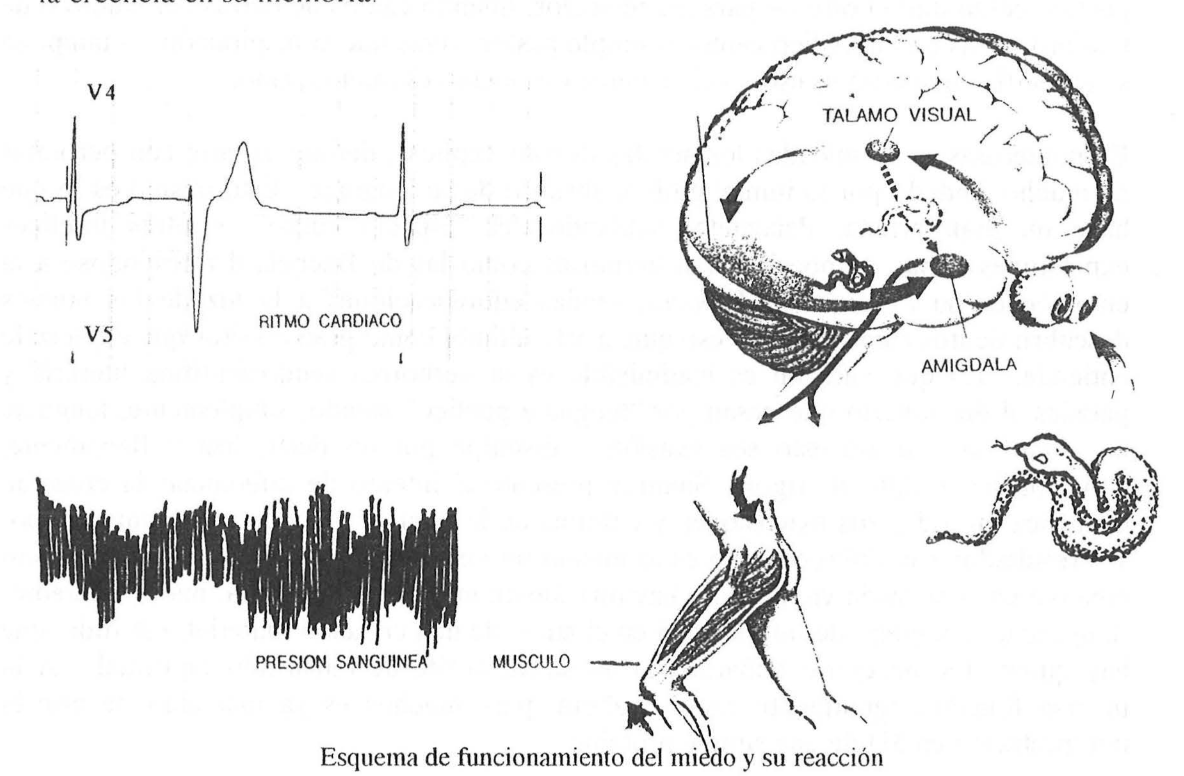
También podemos pasar por el *scanner* un grabado de Hokusai o Goya, y contemplar explorando cada línea, ver sus coordenadas y fijar en un archivo del *scanner* la totalidad del dibujo que nos permitirá reproducir el dibujo original cuantas veces queramos. Sería como levantar la planta o alzado del dibujo; poseemos la técnica para hacerlo, pero ¡qué pobre resultado si nos alejamos sin indagar el proceso creativo y motivaciones del autor!. De la misma manera, si nos quedamos en reseñar la capacidad arquitectónica, solamente reproductiva, de dibujar el *Hotel* que diseñara Victor Horta para un rico burgués en Bruselas, o esa genial variante jónica del capitel de la Casa de España, de Saiz de Oiza, en la misma ciudad, creo. Por último, ya que tantos defensores hay de *poética* frente a *ciencia*, trate de armar unos cuantos hermosos endecasílabos, o una colección de anapestos al estilo griego; o, más fácil, un soneto — pero que sea *cortito*, como dijo el otro — para ser recitados, libando caldos de tierras del Duero o de Corinto. Seas un citarédico cantor o simple pastor, verás que la inspiración — tampoco se especifica qué cosa es eso — sin técnica y emoción es intento vano.

En numerosas oportunidades los artistas desean explicar, definir, su arte con peroratas de mucho cuidado por lo ininteligible y absurdo de su lenguaje. Esto mismo es lo que hace un gran artista, Palazuelo, hablando del "espacio curvo", y otras infelices expresiones llenas de poesía y tan hermosas como las de Bachelard refiriéndose a la emoción en su *Poética del Espacio*; sendas equivocaciones a la luz de los nuevos descubrimientos científicos. Y eso que, a este último, como gran escritor que es, sí se le entiende. Lo que para mí es inadmisible es la verborrea seudocientífica literaria y patadas al diccionario que pasan por "lenguaje poético" siendo, simplemente, lenguaje no científico, aunque esto sea evasión y disculpa por no decir, lisa y llanamente, anticientífico y falto de rigor. Siempre presente el intento de diferenciar la creación científica en todas sus extensiones y culturas de la poética; aunque, naturalmente, por sus resultados son diferentes: no es lo mismo un verso que una mecedora, pero el acto creativo en sí no varía ya que sólo hay una fuente material generadora: nuestro cerebro. Subyace un complejo de inferioridad en el autor de una creación material, tan ruda, que hay quien cree necesario aliñarla con un suave aceite de tamarindo espiritual. A la inversa funciona igualmente aunque, ahora, para muchos es ya una obra de arte la interpretación en 3D de una simple proteína.

Joseph LeDoux, ya citado anteriormente, ha explorado, con gran aceptación científica fuera de nuestra Escuela, la relación: emoción, memoria y cerebro. Ha concluido que el proceso parte de nuestro cerebro configurando recuerdos de alguna manera sobre el almacén archivos de memoria a través de experiencias de aprendizaje. El proceso a que nos referimos se denomina "memoria emocional", moscas, ratas, aves, monos y, cómo no, hombres han sido sujetos de laboratorio y en ellos ha sido estudiado lo que no es más, por muy complejo que sea el proceso, que un proceso material cuyo tracto resumido y pedestre es el siguiente: la amígdala, el tálamo y partes del cortex cerebral interaccionan para crear recuerdos sobre experiencias asociadas a otros estímulos perceptivos. Aquí sólo intervienen, fibras nerviosas, ritmo cardíaco, respiración, vasodilatación, contracción muscular; la formación del recuerdo vinculado a una eficaz

potenciación a largo plazo, neurotransmisor glutamato, y receptores de NMDA (neuronas) en otras neuronas postsinápticas y de aquí a las experiencias conscientes y el aprendizaje original. La emoción no pertenece al campo del mero recuerdo inconsciente sino que está vinculado a numerosos procesos del pensamiento. Nada inmaterial espiritual ni neocatecumenal por vislumbrase en grieta alguna del proceso.

Lo que no aparece por parte alguna es la Virgen de Lourdes o una serpiente *cantil* que produzcan éxtasis o terror en cada caso. Rectifico; sí parecen aparecer, pues la emoción puede desatarse a la vista de la *creencia* en la Virgen de Lourdes o de esa tan peligrosa serpiente. Lo que sucede en la realidad cerebral (aproximadamente) es lo siguiente: si creemos en la primera, veremos a la Virgen aunque sea una nube graciosa y nímbica; nos emocionaremos, incluso hablaremos con la Señora, tal y como hacía la pequeña Soubiroux en su tiempo, y, así, de esta angelical manera se afirmará aún más el bucle de la creencia en su memoria.




Esquema de funcionamiento del miedo y su reacción

En el segundo caso, salvaríamos la vida ante tan venenoso reptil si nuestra reacción muscular es lo suficientemente rápida, o quedará en un susto si se trata de una soga enroscada que se abandonó en la maleza, pero, el susto y el salto, no nos lo quita nadie. Y es que, demostrada falsa la metáfora *representacionista* de nuestras percepciones, nuestra mente actúa con un cerebro más creyente que vidente. Por eso yo creo en dos grandes misterios aunque sepa que no existen: la Virgen de Lourdes y el Momento de Inercia. Ved la diferencia, que ya apreciaron los griegos entre la esencia y la existencia; entre el *ser* y el *estar*. La *consciencia* es también requisito previo de los variados estados emocionales a que nos vemos sometidos a lo largo de nuestra vida. La emoción, cada vez mejor conocida, no es resultado espiritual puro (en el viejo significado) sino material; o espiritual, si entendemos por espíritu el estadio y respuesta superior y más bella de la materia que así resplandece nuestro arte y lenguaje.

Después de tan tenaz y sólida, creo yo, argumentación científica transitaré ahora por las veredas menos escabrosas de la sintaxis. Sí; no olvidemos que también la sintaxis interviene con sus desaguisados de oración y concepto; acciones que repercutirán en futuros criterios docentes y de comportamiento arquitectural.

Ha sido popular entre nosotros la locución "*imágenes desencadenantes*", que todos entendemos dentro de un lenguaje, no *latente* (el que evoca) sino *patente*, (el que nos informa en primera instancia). En cada contexto cultural hay una serie de imágenes que desencadenan en nosotros — en nuestra memoria —y nos sitúan en regiones donde surgen nuevas referencias; en resumen, nos trazan y configuran un territorio. Pero sería falsa deducción; asegurar que el conocimiento de tales imágenes desencadenantes soluciona el problema arquitectural ya que somos nosotros, no las imágenes, quienes desencadenan otros pensamientos gracias a nuestro interior *lenguaje latente*. Parece evidente que cualquier signo o imagen, como desnudo significante, no puede desencadenar nada más allá de la perplejidad. La torre almenada y el castillo con sus adarves recorren nuestra imaginación desencadenando algo en nosotros, porque nosotros tenemos almacenadas ideas o pensamientos en nuestra memoria ligados, en el imaginario, a tales visiones como pensamientos codificados en ciertas regiones o *linajes neurales*, yo no sé aún muy bien cómo. En realidad, no hay imágenes desencadenantes sino *imágenes encadenadas* a nosotros, ya que somos nosotros quienes desencadenamos una serie de reacciones más o menos poderosas. El error viene de la siguiente "malversación" entre sujeto y predicado o complemento entre las siguientes oraciones gramaticales, correcta la primera y su inducida:

*el hombre que desencadena ideas (sujeto) utiliza (verbo) imágenes (complemento)*
*las imágenes son utilizadas por el hombre que desencadena ideas (forma pasiva de la anterior)*

La forma incorrecta inferida de la primera oración sería en su voz pasiva ambas:

*las imágenes que desencadenan ideas son utilizadas por el hombre*
*las imágenes desencadenantes son utilizadas por el hombre*

Sustituyendo por el participio el tiempo presente "que desencadenan" tendremos nuestro famoso y falso desencadenante en la voz activa:

El hombre utiliza imágenes desencadenantes

Parecido razonamiento se puede aplicar con el indio *aymara* para quien todo elemento mayor de dos metros de altura es vegetal y verá que, como es lógico, la imagen "castillo" no desencadena nada en él salvo perplejidad o incomprensión. El castillo, si no va unido a otros sectores emocionales de memoria e imaginario que distingan una fortaleza japonesa de un castillo manchego o eslovaco, no funcionará como palanca en el cerebro. De aquí, la gran importancia de enriquecer el acervo de imágenes explicadas que permitirán enlaces posteriores imaginativos. Epistemológicamente, no parece muy conveniente trasmitir en lenguaje *patente* la idea de que las imágenes desencadenen algo, o pronto nos dirán: ya tengo unas cuantas imágenes, ahora que trabajen y

desencadenen ellas, que yo me aprovecharé de su esfuerzo. ¿Acaso se mueven, en verdad, nuestros zapatos o muletas que tanto nos sirven?. ¿Qué hacen solos, si no son biologías?.

De la misma confusión proceden los intercambios de sujeto y predicado o complemento sin alteración del tiempo verbal. Recordemos el famoso refrán del absurdo: "ahora, los pájaros disparan a las escopetas". De igual naturaleza absurda, y que ha conquistado cierta moda y divulgación, es: "La herramienta hace a la mano". No hay necesidad de acudir a antropólogos y paleontólogos famosos como Chateau, o Arsuaga y Martínez, simplemente con ver los restos arqueológicos a través de miles de años y ver lo siguiente: la relación es de seiscientas mil intervenciones en que la mano modifica la herramienta adaptándola a su fisiología, (asumiendo una intervención por año), por una sola intervención en el mismo período de seiscientos mil años donde la herramienta modifica la mano, ya que este sería el mínimo período en que pueden darse acciones genéticas fiables de transmisión. Por lo tanto, no esperemos nunca que una herramienta modifique nuestra configuración salvo algún callo que pueda aparecernos y que, seguro, no vamos a transmitir genéticamente a nuestros descendientes.

Esta es la realidad científica irrebatible por opiniones, incluso poéticas, como cuando los defensores del dibujo y proyecto de representación llegan a decir, ante la duda de que "los planos representen al edificio, es el edificio quien representa al plano". Y yo también puedo decir, en un rapto de osadía: yo represento mi carnet de identidad. ¡Más madera! y que pase el siguiente. Son recomendables las lecturas de *Las fuentes de lo imaginario* de Jean Chateau, que estudia el proceso de nuestro conocimiento a través de la motricidad; también, *Simbolismo e interpretación* de Tzvetan Teodorov, un investigador búlgaro del C.N.R.S. francés, que reafirma la interpretación como la única manera de enfrentarse a los problemas de una manera sólida, ya que tales problemas suelen venir acompañados de leves velos de interpretación débil que nombramos representaciones y que no descubren casi nada al investigador excepto lo obvio.

Esta inversión también ha sido defendida por quienes se oponen a las leyes defensoras del ambiente y a la protección del hombre, amenazado como una especie más, aduciendo que ya se modificará genéticamente para respirar el ambiente que se avecina si todo continúa con la trayectoria agresiva actual. Incrédulos, leed "*Límites al crecimiento*", de Donnella y Dennis Meadows, de 1972, o la magnífica producción de los sesenta del Club de Roma, con Furtado, Odum, Varsawski y otros más. Un detalle de actualidad; nadie habla que hacer con la sal, en los proyectos de desalinización olvidando la segunda ley de la termodinámica. ¿No la tirarán al mar para acabar con la vida marítima costera elevando los niveles de salinidad?. En California, hace medio siglo ya fue desechada esta solución, sólo posible para pequeños volúmenes.

El sujeto, además de ser una organización extremadamente compleja y cibernética de segundo orden, (estructura que se reordena y corrige bioquímica y psicofisiológicamente), es un sujeto que tiene emociones y sentimientos que provienen, dentro de su propio esquema genético, de una organización material interior igualmente compleja que se aloja en nuestro cerebro y sistema nervioso: la mente que se desarrolla mediada por la experiencia y la cultura. Aquí, es obligatorio citar al biólogo Jean Piaget y las cuatro etapas de desarrollo mental, aunque su autor, no teniendo conocimientos

profundos o referencias todavía no descubiertas de las demás ciencias, no se refirió al mundo de las vivencias y sentimientos o de las mismas emociones cuyas referencias neurocientíficas hoy circulan admitidas. La localización fisiológica de Jean Pierre Changeux, por ejemplo, data de los años ochenta poco después de morir él y haber discutido con Noam Chomsky en el Centre Royaumont de Francia, en Octubre de 1975, y de cuyo debate saldría ese maravilloso libro: *Teorías del lenguaje, teorías del aprendizaje*, donde, además de los citados, intervinieron entre otros, personajes tan extraordinarios como Jerry Fodor, Maurice Godelier, Jacques Monod, René Thom o David Premack. La intervención de este último, cuyo ensayo y experiencias con monos me habría de impactar de tal forma que dediqué mi tesis doctoral a uno de sus preferidos ejemplares, *Sarah*, una seductora chimpancé.

Este, tal vez sea el momento de explicar algunos principios científicos que influyen en el funcionamiento del pensamiento; es decir, una fuerte condición en el proceso cerebral de encadenamiento y generación de ideas. Este punto de vista, pluralista y relativista, consiste en asumir diferentes tipos y niveles de simbolización con que los pensamientos operan. En vez de aceptar la existencia de un conjunto básico, más o menos amplio según cada individuo, de categorías tales como espacio, tiempo o número, que compondrían el cómputo general de formas simbólicas (filosofía, ciencia, magia, arte, mito, folklore, música, literatura, arquitectura, etc.) que estaría a disposición del individuo. Si volvemos a Cassirer, descubriremos que los tipos y niveles de simbolización no son simples herramientas o mecanismos que actúan en el proceso de las ideas o pensamientos; ellos mismos son pensamiento; lo mismo dirían Maturana y Varela de percepción y pensamiento. Y estos son los medios por los cuales, nuestro propio archivo de memorias, interpreta la realidad, configura la realidad y sintetiza historias que explican el mundo. Ningún gesto solipsista. Esta operación es inseparable por tanto de nuestra imaginación o computo de memorias en nuestro cerebro, el órgano de la mente, repito, una vez más, para fundamentalistas de cualquier clase que buscan fuentes creativas de ayudas exteriores extrañas e indemostrables. Inseparable también la creatividad y la imaginación de la capacidad de simbolizar. Nuestras emociones y sentimientos son tan materiales, aunque más complejos, que la piel de nuestros zapatos o los pelargonios de mi terraza.

La labor docente consistiría en enriquecer nuestros archivos de emotivas formas simbólicas al lado de los estudiantes y vinculando niveles de información y complejidad según avanza la carrera. Lo importante tal vez no sea definir cada uno de esos archivos de formas simbólicas sino reconocer por categorías y niveles de complejidad cuando se presentan a nuestros ojos en la realidad o sobre el papel. Esto ha de producir una profunda emoción, la misma que muchas veces no sabemos explicar cuando vemos una obra de arte, el Panteón de Agripa que no es de Agripa, u oímos otra, por ejemplo, la ópera *Mágicaflauta* de Mozart, que sí es de Mozart.

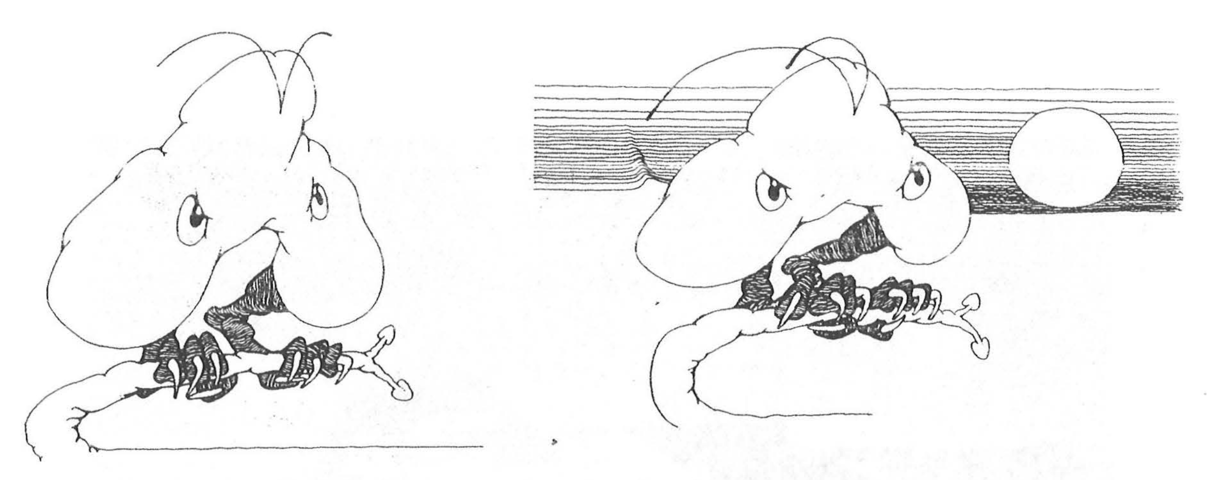
No se trata de discutir porcentajes del innatismo de Chomsky o del constructivismo piagetiano, en este momento trato de incorporar tendencias científicas que ayuden en el proceso creativo de los estudiantes y profesionales de la arquitectura mediante la incorporación de la función simbólica dando importancia a sentimientos que no podemos trasladar a recursos arquitectónicos que distribuyan el espacio tiempo en un territorio determinado. Si la música puede expresar mediante artificios complejos, en

los que interviene por ejemplo una matemática armonía, propiedades o sentimientos propios de las personas (alegría, dolor,...), o de los acontecimientos (independencia, victoria,...), por qué la arquitectura, arte *asemántico* al igual que la música, (todos coinciden con Eugenio Trías aunque no actúen en consecuencia), no puede expresar metafóricamente los mismos sentimientos y acontecimientos mediante simbolismos; mediante formas simbólicas. Sinceramente, porque creo que es más fácil copiar que crear, otra vez eso tan indígena celtibérico de "¡qué inventen otros!". No estoy capacitado para decidir en cada caso que porcentajes de verdad, el innatismo o el constructivismo, inciden en los temas docentes y epistemológicos, pero fuere cual fuere, cada individuo tendrá que arreglar sus papeles y esforzarse según sus capacidades en una vida, tampoco determinada en cuanto de azar y necesidad, para alcanzar metas de conocimiento. Aquí son de gran ayuda explicativa la unidad operacional del ser humano conforme a los bucles de Edgar Morin, Humberto Maturana y Francisco Varela, ya muy citados estos últimos.

Todos los sectores y atenciones — categorías — pueden combinarse en el Proyecto o las actividades humanas, (suponemos vinculadas ambas). Si tomamos el ejemplo de algo tan simple como la frecuente necesidad humana de intercambiar ideas, o poner verde al primer flautista de la orquesta ante una taza de café después de un concierto, ¿por qué, se buscan lugares tan inhóspitos como el Auditórium de Madrid?. Menos mal que, al menos, se oye bien la música. Pero, los auditorios, ¿son sólo para oír música u ópera?. Y seguimos hablando de los griegos... ¿Conocerán los arquitectos la "*Cantata del café*" de Juan Sebastián Bach?.

No es el momento de relatar las teorías de Nelson Goodman sobre los síntomas de lo estético en su libro "*Los lenguajes del Arte*", esenciales para juzgar el arte y poder distinguir entre tanta basura que sólo la comercialización sostiene. Nuestra generación que, salvo Wölfflin, Cassirer, Bachelard y Read, (poco más conocía yo), antes de la llegada de Gombrich, Goodman, Lévi-Strauss, etc., tampoco teníamos la ayuda científica que hoy nos proporciona una enorme producción, ahora incrementada con las posibilidades informáticas, que nos podrían auxiliar en la búsqueda de formas simbólicas sin necesidad de acudir a las modas que van de la mano de la propaganda y comunicación. ¡Cómo si esto de la Arquitectura fuera Alta Costura!. Cosa que ha conseguido la firma Versace, al invadir el Guggenhein de Nueva York. Cosas de la economía global; o sea, del dinero.

La construcción de la arquitectura no tiene significación alguna siendo su composición semejante a la de la música. En ambas se exige sólo técnica constructiva. La única finalidad a un primer nivel de la arquitectura es "*instituir un orden en las cosas y sobre todo un orden entre el hombre y el tiempo*" que ya después vendrá la sanción social, nunca desprovista de azar, para otorgarle emocionantes significados que con su permanencia podrán convertirse en imágenes míticas del imaginario. La falta de significados que en origen tiene la arquitectura se convierte en prototipos y formas simbólicas de futuro con el tiempo. No conozco mejor ejemplo de creación arquitectónica en el tiempo que el origen de la tragedia griega a caballo de la construcción evolutiva del teatro griego que hoy contemplamos como una de las formas



simbólicas más clásicas de nuestro imaginario. No fue copiado de nada ni nada más que construirse se hizo para ser realizado; la inercia y fuerza de las acciones humanas y sociales hizo el trabajo de aquellos que habían olvidado la escritura para renacer después.

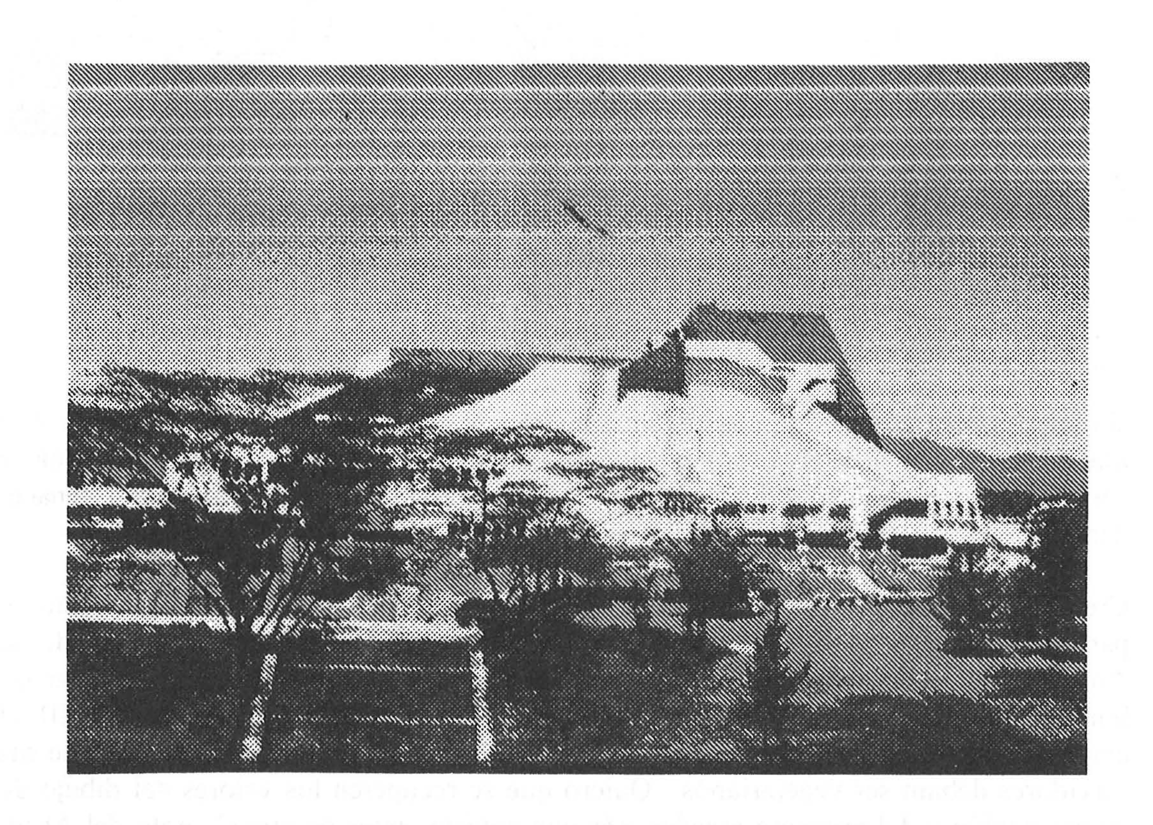
Creo que esta interpretación mía sobre la ciencia en general, y el dibujo o proyecto en particular, es una posición que se enfrenta al estado universitario actual de la Arquitectura que, escamoteando el cuerpo del delito: dibujo o proyecto, deja pasar las horas y acontecimientos. De la misma manera que escamoteó, el Abad del siglo XII, el cerdo propiedad de los albañiles del monasterio de Obazine con el pretexto de que sus servidores debían ser vegetarianos. Quiero que se recuperen los valores del dibujo de interpretación y del proyecto creador más que copista, antes de que el cerdo del Abad, (al cochino, me refiero), se lo trasieguen en una cena precongresual. Los canteros medievales, seguro que algún arquitecto enredaría, se sublevaron contra la conjura del Abad. Yo, mientras, busco aires nuevos.

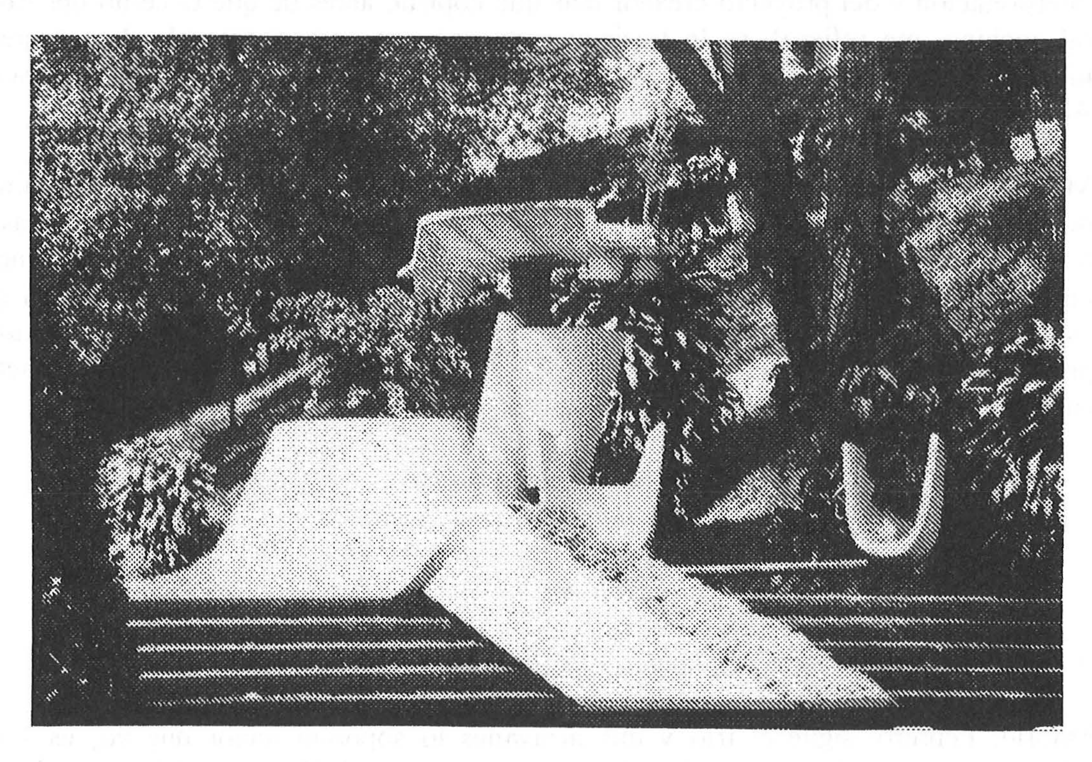
Miles de inviernos hace que los griegos inventaron el verbo *ser* y hoy todavía seguimos meditando sobre ello. Hoy, me ha tocado a mí pensar un poco que ya pensarás tú también. Siento que, además de ser, hay que estar; estar con todas sus consecuencias emocionales, y para ello es que me he involucrado esforzándome en esta tarea que espero multipliques tú. Por eso mismo, termino con mi último esfuerzo de razón práctica con una estructura de cuatro leves peldaños, bastante mala cuarteta por cierto, casi cuartana; ¿verdadera? — por cierto que sí ... y libre.

*Ser es haber estado*
*Soy donde estoy en lucha*
*Seré por mi memoria, y por ella*
*Sí estaré en todos los que deje huella*

Aviva su rescoldo y verás resplandecer el alma; pura razón material.

Madrid; Febrero, sigue el frío y mis arrayanes lo soportan mejor que yo, es 2001; mientras, algunos siguen citando a Leonardo, siempre caballero muy bien armado que ayuda en la defensa de la ciencia del Renacimiento. Yo, sólo le admiro. Y, si realmente fuera el autor de la *Sábana Santa*, más aún: le adoraría.





Teatro Nacional de Guatemala. Marco V. Asturias, J.J. Tres, Adrián Juárez, Arquitectos e Ingenieros (otros que no recuerdo). Artista plástico e ingeniero, Efraín Recinos. Urbanización, fuentes y jardines, R. Alonso. La sombra en el conjunto es de un zopilote no invitado.

## COMEDIA Y SINTAXIS DE ASOMBROS DOCENTES

Este escrito consta de tres partes o enmiendas. La primera es una odiosa reconvención gramatical que explica un no menos odioso hábito de emplear el diccionario como obsoleta herramienta que sólo sirve para alcanzar los chocolates a los infantes y que no sirve absolutamente para nada en cuanto conoces el significado de las palabras soeces. Este apartado también incluye la ligereza con que empleamos nuestra capacidad inventiva para formar combinaciones lingüísticas como aterradoras quimeras con el fin de apabullar a nuestros lectores o amedrentarles con la erudición de nuestro lenguaje.

La segunda enmienda trata de refutaciones, también impublicables, de una serie de conceptos importantes en nuestra profesión, pero, sobre todo, de gran importancia en la pedagogía de la arquitectura ya que implican teorías científicas, contrarias a las ideas reinantes (las ideas de los que reinan, según Brecht). Esto no debería suceder en una universidad abierta a la ciencia y el conocimiento que nunca rehuiría la confrontación dialéctica, antes bien, procuraría su difusión y debate fuente de conocimiento. Por eso es que esta publicación se presenta por la puerta de al lado y con una extensión mínima.

La tercera enmienda, unas breves botas sobre la imaginación.

Aunque esta Escuela de Arquitectura siempre ha tenido profesores excelentes y, sobretodo, sobreabundancia de extraordinarios profesores auxiliares, se mantiene una cierta tendencia a considerar más importante ese concepto de "saber" o conocimiento" que emana de quienes han obtenido un mayor grado administrativo docente que de un consenso común; o sea, estoy hablando de la tendencia que nos viene desde la Ilustración, que como un saber religioso de contenidos formales específicos viene de arriba en vez de considerarle fruto de una experiencia comunal, en este caso, Departamental. Esto es una exageración, pues es posible que en muchos Departamentos haya una mezcla de ambas tesis, pero es indudable que la inercia social de viejas estructuras sigue dominando. Evidencia, en un plano más universal, se da cuando en la Universidad se alteran ante cualquier control externo o modificación que trastorne los privilegios en aras de una inexistente autonomía que sirve de escudo. Evidencia de una superestructura que ya los marxistas explicaron hace más de cien años.

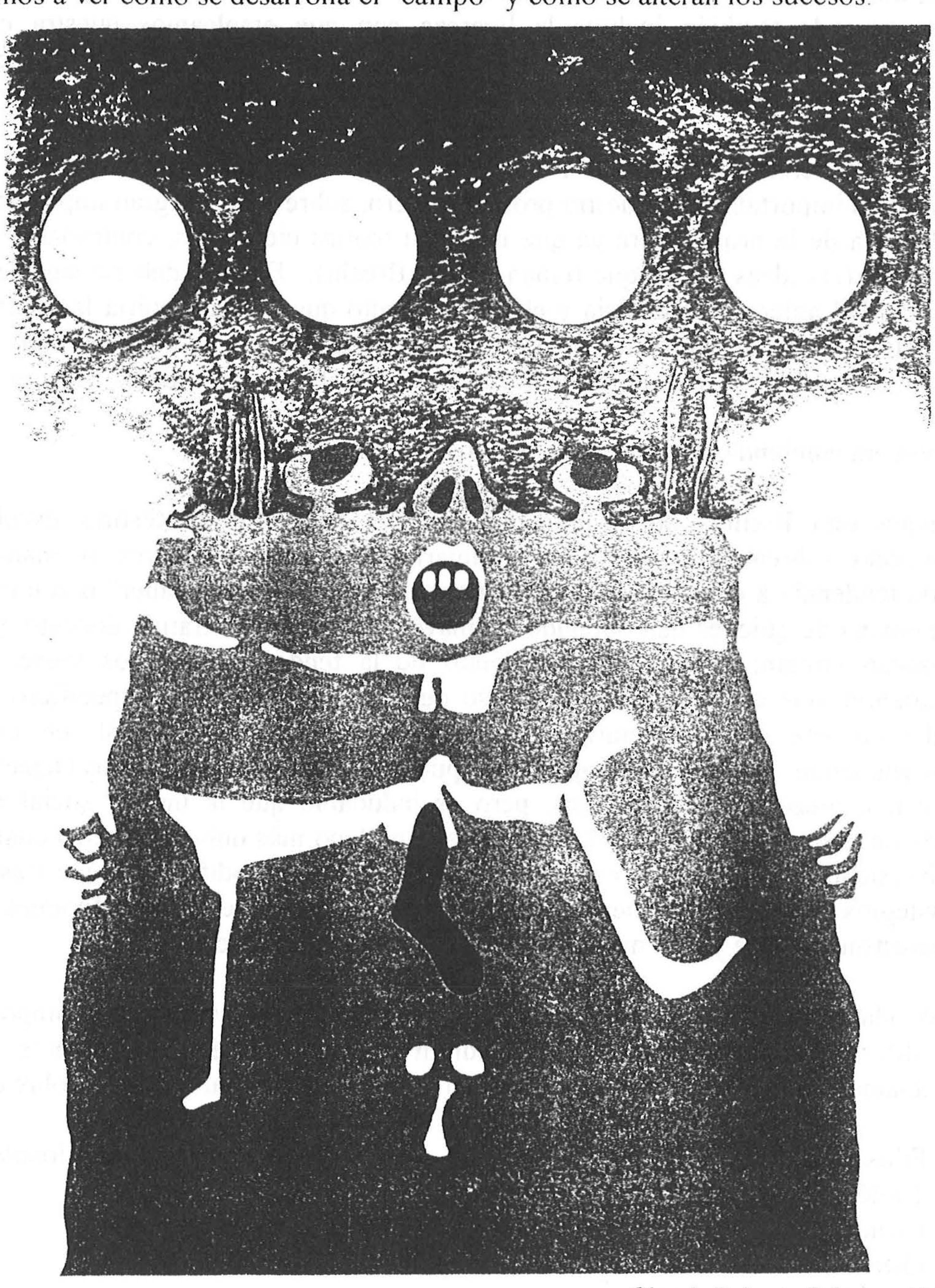
Hay toda una escalera, en lo jerárquico y en lo social, que evidencia la composición de los diferentes peldaños y que se podrían resumir, haciéndoles exentos de otras vinculaciones, y que podríamos resumir así según su decir o su reflexión sobre el saber:

1. Filosófico. La caverna de Platón, el iluminismo, las Escuelas Filosóficas...
2. Teológico. La Revelación, la luz.
3. Científico. La observación, la experiencia, la comprobación.
4. Mítico. El común, el arte, la penumbra.

Cada uno ellos, alimentan su propia epistemología y alumbran un mundo que pretenden sistematizar con reglas, postulados o misterios, mostrando así el conocimiento como un

devenir de aquéllos. Hay quienes invierten la numeración de los dos primeros; yo, de todas maneras prefiero ir de abajo hacia arriba y no al revés.

Esto, indudablemente, es debate de mayor profundidad pero he querido plantearlo para situarnos en el "lugar" correspondiente y en el cual establecer una dialéctica sobre algunas de las propuestas que en las enmiendas aparecen. El territorio está ya claro; ahora, vamos a ver como se desarrolla el "campo" y como se alteran los sucesos.



Oleo de Roberto Cabrera. 1960.

## PRIMERA ENMIENDA: "*AL LENGUAJE*"

Ambos son documentos de consulta ante la duda, mucho más si no somos asiduos al parnaso literario o tenemos la capacidad creadora de lenguaje *umbraliano*[6], o no recordamos bien nuestras primeras andanzas escolares. Debemos recordar o revisar algunos principios generales o pautas de comportamiento en nuestros escritos si queremos que se entiendan disminuyendo errores y términos confusos en lo posible. Un escrito complejo o difícil puede ser de gran aproximación a la verdad pero si su lenguaje y composición son oscuros y enrevesados, será poco probable que aclaremos nuestras ideas como lectores, pues hay una gran probabilidad de que su autor tampoco esté muy esclarecido. No confundamos sencillez y complejidad con simpleza y fárrago. Enumeraré los vicios de lenguaje más usuales entre nosotros.

1. Los sufijos de algunos verbos no obligan correspondencia en sus derivaciones. Por ejemplo, *figurar* y *configurar* admiten *figural* pero no así ***configural***, que no añade significado alguno nuevo. (En adelante los vocablos icorrectos se editarán en "negrita"). En general, malicio, que este sufijo *–al* corresponde a una subordinación incorrecta a los idiomas inglés e italiano, que con *–ístico*, son los de mayor demanda.

2. Muchos sufijos nos son adaptables a las palabras y en la mayoría de los casos no añaden nada nuevo a otras palabras ya aceptadas por la Real Academia o simplemente son de horrible cacofonía. Conviene recordar que los sufijos tienen usuales acepciones como algunos de estos;

| | |
|---|---|
| *-a(e, ie)nte* | (participio de la acción verbal) |
| *-ción* | (acción y efecto de un verbo) |
| *-i(ei)dad* | (calidad de un adjetivo o verbo) |
| *-al* | (fundado o acción, que incluye, pertenencia o relación al referente) |
| *-ivo* | (participio de un verbo) |
| *-a(i)ble* | (capacidad o posibilidad de un verbo o sustantivo) |
| *-ista* | (oficio o referente de un sustantivo) |
| *-ístico* | (perteneciente o relativo al derivado verbal o sustantivo) |
| *-dad* | (perteneciente o relativo al derivado verbal o sustantivo) |
| *-or* | (ejecutor o generador del derivado verbal) |
| *-ez* | (denota calidad idéntica a la del adjetivo, a veces despectivo) |
| *-esco* | (perteneciente o relativo al referente) |
| *-encia* | (calidad o condición del adjetivo referente), y muchos más ... |

[6] Es costumbre, casi obligación, una escritura de fuente diferente o entrecomillada cuando escribimos una palabra innovadora que obliga a una explicación pormenorizada de su significado cuando éste no sea evidente. Tampoco se permitirán derivaciones absurdas por su fatuidad o disonancia. (En este caso: *umbralidad, umbralescencia, umbralistica*, etc.

Generalmente nada alteran los significados sino sólo su posición sintáctica en la oración o cambio de sustantivo por adjetivo: (*El hombre bueno es poco eficiente/su bondad acarrea ineficiencia*). Dentro de esta serie están todas aquellas palabras que poco ayudan al enriquecimiento de la frase y sólo interfieren en la comprensión. Por ejemplo: **atencional, apariencial, artisticidad, grupal, accionador, categorizado, modelístico, atencionalidad, significatividad, esqueletal, espaciación, situacional, proyectación, objetual, artisticidad, compartimental, oscuracionismo, comportamental, discretizable, poblacional, prosecutiva, habituacional, habitacional, mistérico, cientista, posicionamiento, ...**[7]

3. Algunos verbos no admiten sustantivos y viceversa: **planar** (*aplanar*), **planares** (*planadores*), **habitacular** (*habitáculo*), **convencionalizar** (*convención*), **priorizar** o **priorizaciones** (prioridad), **discretizar** (discreto), **situacional** (situar), **dimensionar** (dimensión, dimensional), **espaciación** (espaciar), **categorizar** (categoría), **posicionar** (posición), etc.

4. Algunas palabras sólo tienen significados precisos que no deben vincularse a otras situaciones arquitectónicas por ejemplo: **cubrición** de edificios. Ya que la palabra en su correcto significado es el momento de la relación sexual entre animales, creo que diferente sexo y no un amor imposible entre **tabiconas** y forjados. (esto de **tabicona**, también es incorrecto; sólo ha sido una licencia erótica y pasajera que espero perdonéis).

5. Similar a la anterior. Cambiar simplemente de significado a una palabra y llegando a adquirir cierta carta de naturaleza y, quién sabe, si pasado algún tiempo la Real Academia le aumente las acepciones en virtud del uso continuado. Es el caso de la palabra *textura* cuyo significado de *estructura de una obra o disposición y orden de los hilos de un tejido* se ha ampliado, por una mayoría de arquitectos, a *acabado*[8], esa sensación táctil que percibimos al pasar la mano sobre una superficie, definiendo la composición o aspereza del acabado; por eso decimos textura lisa para un mármol pulido, y rugosa o áspera para una madera sólo acuchillada. La palabra, *acabado*, tiene por otra parte un sinónimo interesante: *factura*[9], empleada por escultores y pintores fundamentalmente para aquello que, erróneamente en mi opinión, los arquitectos aceptan por textura.

6. A veces, la simple presencia o unión de otros derivados verbales o sustantivos (de otro idioma, vivo o muerto) con sufijos castellanos, no puede realizarse sin agravio al idioma que no admite tales felonías; por ejemplo: **movimental** (del italiano *movimento*) o **constructo** (del participio latino *constructum*).

7. Menos grave, pero no menos incorrecta, es la repetición de iguales significados con evidente deterioro o barroquismo del lenguaje: medio ambiente, imagen configurativa, etc. Vean este párrafo, tomado de una seria publicación con comité científico incluso, pero que descuida la sintaxis. "*El medio para fijar y procesar la*

[7] Unas cuantas de estas ya he desterrado yo de mi diccionario personal a favor de la claridad de lenguaje.
[8] *Perfecto, completo, consumado. Perfeccionamiento o retoque de una obra o labor.*
[9] *Acción o efecto de hacer. Ejecución y manera de hacer una cosa.*

*imaginación en imágenes configurativas es el dibujar y el modelar".*[10] Si ponemos el equivalente de los significados (lo subrayado) que nos da el diccionario daría como resultado la frase equivalente; incomprensible o en exceso comprensible.[11]:

*"El medio para fijar y procesar la imaginación en figuras, representaciones, semejanzas y apariencias de unas cosas que dan determinada figura a las cosas es el dibujar y el modelar".*

Hay una posibilidad que no alcanzo a adivinar; si esas imágenes configurativas [12](imágenes figuradas) tengan un sentido oculto a nuestros ojos y que debería explicarse si no se desea ser visto como algo superfluo o reiterativo hasta el cansancio.

8. Privilegiar la riqueza ornamental, aveces la confusión, de una oración sobre la claridad parece que nos lleva a dos pensamientos: bien sea porque no sabe expresar con claridad sus ideas, cosa que nos sucede con frecuencia por falta de reflexión o autocrítica; bien sea porque no le importa, consciente o inconscientemente, que captemos su mensaje. En cualquier caso, el resultado docente es poco o nada aconsejable.

9. El mismo caso que el anterior pero con un grado de paroxismo rayano en la exasperación o un deseo casi patológico de subir al Olimpo para ver de soslayo al resto de los mortales. Ved esta definición de arquitectura ya citada:

   *"La Arquitectura es como una operación metafísica sobre la **poetización** de la edificación entendida en el sentido heideggeriano como realización de la **existencialidad**."*

   ¿Cómo se va entender la arquitectura con esta definición, aún siendo cierta, si no se sabe, o el sentido heideggeriano que debería entonces darse en algún curso de instalaciones, o qué requisitos debe cumplir una definición?[13]. No vaya a creerse que oscurecer y complicar algo es sencillo; no, nada de eso. Exige varios pasos. Primero; se empieza por tener presente la definición de diccionario; valga para este caso la palabra "definir" expuesta a pié de página. Segundo paso: complicar todo lo que se pueda su etimología si ésta fuera sencilla y comprensible; para este ejemplo, digamos que viene del Francés Antiguo, *définier*, y del prefijo *-de* que implica en latín *dis*,(completivo sin completorios o galas). Tercero, intentemos una primera tentativa de defición modificada; p. ej. : hincamiento con irradiación luminiscente, ploteamiento rigorista en el sentido kantiano y obligatoriedad de precisión en la

---

[10] *"Propuestas de convenciones estructuradoras para la enseñanza del dibujo y la iniciación al proyecto en los nuevos planes de estudio"*; Javier Seguí de la Riva. REVISTA DE EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA, número 6, página 32, año 2001. Valencia.

[11] Cabe la posibilidad de que la intención del autor sea otra que la repetición redundante de la redundancia (¿verdad que esto suena horrible? Bueno; pues lo mismo para el ejemplo citado) en cuyo caso ha escogido el camino docente más impropio: no denotar tal sentido en la lectura de la frase.

[12] *Configurar* es dar determinada figura a una cosa y *figurar* es disponer, delinear y formar la figura de una cosa. Sensiblemente iguales.

[13] Definir. (del latín *definire*). fijar con claridad, exactitud y precisión la naturaleza de una cosa o la significación de una palabra.

esencia y propiedad característica de cada cosa sin obrepción de los hechos, o de la denominativa o deverbativa locución de un semantema. Concluida esta etapa, el paso siguiente sería dar a leer a "alguien de confianza" el intento de definición y, si algo fuere fácilmente comprensible, dar una vuelta de tuerca más al asombramiento de la acción. Si así no fuera, nos daríamos por satisfechos con la definición propuesta y estaría lista para enfrentarse a cualquier comité científico pues es correcta. Hago notar que todas las palabras del esperpento anterior en que he convertido la definición de "definir" son legítimas y sólo sustituyen claros conceptos del estilo diccionario; incluso, he tenido el buen gusto de citar a Kant en vez de a un reaccionario fascista como Heidegger o a un enloquecido espacio temporal como Virilio.

Definición de "definir" (estilo diccionario): *Definir. (del latín* definire*). fijar con claridad, exactitud y precisión la naturaleza de una cosa o la significación de una palabra.*

Definición de "definir" (estilo asombrado): *Definir. (del Francés Antiguo,* défínier, *y del prefijo* –de *que implica en latín* dis, *(completivo sin completorios o galas). Hincamiento con irradiación luminiscente, ploteamiento rigorista en el sentido kantiano y obligatoriedad de precisión en la esencia y propiedad característica de cada cosa sin obrepción de los hechos, o de la denominativa o deverbativa locución de un semantema.*

10. ¿Pero será posible hacer más confuso el relato... aún más? Pues sí. Defecto de artista (vea recuadro adjunto). Citar a uno mismo, con reiteración, como si fueran versículos de la Biblia en una reunión de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días; o, citar esperpentos incomprensibles de alguien muy complicado y difícil de leer por su anorexia científica. Eso sí, las citas en perfecta notación y rigor científico aunque su material ayune de ellos con total evidencia. La técnica general usada para el desarrollo del "culto a la personalidad", sin llegar al paroxismo maoísta, es relativamente simple y se compone de tres postulados: primero; citarse siempre y mucho; segundo citar a personajes de tu entorno, siempre dentro de tu categoría o superior; y, tercero, no citar nunca a quien esté en zona de conflicto o de inferior categoría legal o administrativa docente. Puedes comprobarlo. Recordad el efecto "San Mateo".

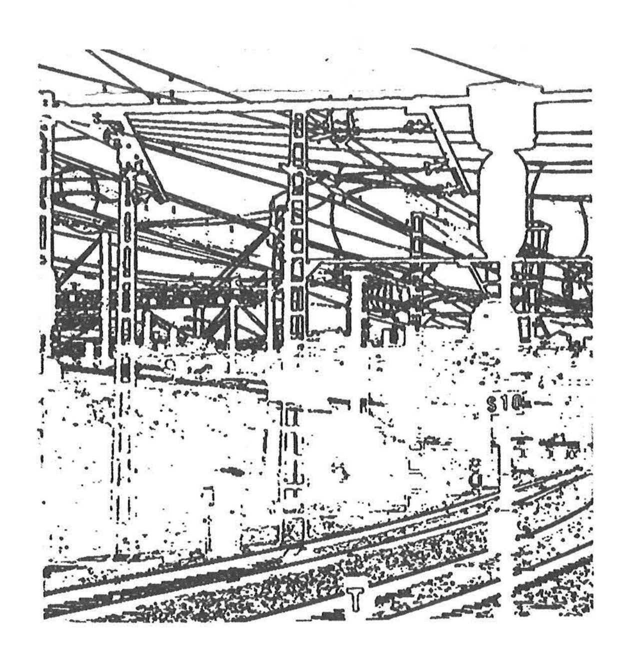


11. Aleatoriamente, tampoco han de faltar citas de personajes poco o nada conocidos por su validez contrastada, aunque es preferible citar a personajes que nadie les va a echar en cara su falsedad científica en ocasiones, pues, por su antigüedad y merecida fama, son dignos del mayor respeto y veneración. Tal sería el caso de Platón (tan citado como poco leído) o Aristógenes de Tarento (excelente teórico y teórico de una música que no es posible escuchar), el genial Leonardo (el de esa aldea junto a San Miniato), Galilei (no su tío Vincenzo, el violinista, sino el que se enfrentó a los curas); o Vitrubio (fabuloso pitagórico constructor y copista); por último, ese magnífico astrónomo, Christopher Wren, que se dió un paseo por Francia para ver a Bernini,[14] en vez de ir a Italia (estaba de moda si uno quería convertirse en arquitecto o poeta) antes de asombrarnos con sus construcciones. Como nota y deducción imperfecta, en este caso, sería concluir que para convertirse en genial arquitecto basta con pasear por Italia; yo mismo dudo si no será cierto.

    Como coda, tampoco deberían despreciarse citar a los presocráticos que nunca escribieron nada en absoluto.

No soy adicto al diccionario pero es aconsejable no darle patadas aunque a veces sí den ganas; vean la demente definición de "mente": *Potencia intelectual del alma.* Si quieres pasar por *dilettante* olvida también poner en tus redacciones palabras sencillas de entender como la que acabas de leer y usa, sin traducir por supuesto o nota alguna, ciertos conceptos difíciles de entender y sin poner un equivalente de traducción. De cualquier manera voy a poner un par de ejemplos:

*μή μ' αιρου κριτήν*[15]
*Mecastor. Missi dominici.*[16]



A la derecha dibujo infográfico de interpretación de un ambiente ferroviario en Madrid. (Vaciado de significados para aproximarse al juego de líneas y signos).

[14] El muy zorro, por viejo y sabio, no le enseñó los planos del palacio que Wren quería ver, pero tuvo varias charlas con él.
[15] "No me elijas juez" de Esculapio, que explica una consuetudinaria corrupción no erradicable pues la endogamia es consustancial al espíritu gregario y familiar del hombre.
[16] "¡Por Castor! ¡Los Picoletos!". Exclamación popular del siglo IX que, traducida con cierta ligereza, nos informa que los *missi dominici* eran unos temidos funcionarios (obispo y conde generalmente) creados por Carlomagno y que solían ir en pareja con el fin de espabilar a quienes se distrajeran de sus deberes, sobretodo con el fisco.

## SEGUNDA ENMIENDA: "*AL DIBUJO*"

Estaba convencido de que el dibujo era una herramienta indispensable para el arquitecto, hasta que, en una de esos obligados paréntesis, que el sueño de los mayores facilita, pensé que el dibujo, a lo mejor, no era una herramienta. Era el juego de la dialéctica y autocrítica. Por mi imaginación desfilaron pensamientos como el recuerdo de esos monos, al igual que el *homo faber* (que ya nadie cita por su errónea discriminación de tan simpáticos primos), utilizan unas ramitas desprovistas de hojas o unas piedras de ciertas características que les permitirán sendas actividades: cazar hormigas o aplastar nueces. No son los zompopos[16] fritos de América ni los alicates que usamos cuando no aparece por ningún lado el invento del cascanueces, pero son también herramientas. ¿Qué distingue estas herramientas utilizadas por los artesanos frente a otros instrumentos de mayor complejidad? – Nada - ¿Por qué no ha de ser el dibujo una herramienta?

Entonces pasemos a otro campo desde el cual hacer otra pregunta: ¿Cuál es el mínimo común denominador que distingue a toda herramienta o instrumento del resto de las cosas serviciales al hombre? Pues que, mientras mantiene su estructura de uso, no se altera su composición que la define como herramienta. Un alicate, una cuchara, una rueda, un hacha son herramientas como también lo es un lápiz, un ordenador o un teodolito. Pueden aceitarse, afilarse, arreglarse o recomponerse, y serán herramientas mientras exista su estructura, incluso cuando ya han dejado de usarse y puedan pasar a ser objetos de culto o carne de museo pobre. ¡Quién no guarda con cariño esa vieja regla Aristo de cálculo o la negra Remington de escribir en el almario de tu memoria o de tu dormitorio aunque ya no valgan nada!

Pero el dibujo no permanece; se asombra y modifica en segundos por nuestras acciones lo que un olivo puede retorcerse en un milenio. Luego...el dibujo no es una herramienta. Estaba errado, entonces – ¡ya decía yo que la autocrítica es el arma fuerte del conocimiento! – Ahora, sólo faltará seguir averiguando sobre que casilla ubicar el dibujo o cuáles son sus elementos de lenguaje y ello sería otra historia.

Parece obvio, que todo dibujo carece de órganos propios en cualquier biología y, por tanto, no admite función alguna propia del mundo de los seres vivos; no puede actuar por sí mismo, no posee autonomía.[17] Sin la acción del hombre únicamente les queda descomponerse y desaparecer con el tiempo; con ayuda del hombre, también, aunque tardará más en perder su esencia material. Su origen etimológico en Grecia (de *autonomía*) delata el concepto de cada pueblo darse sus propias normas o melodías y

[16] Variedad de hormiga.
[17] Conviene tener claras las acepciones de "autonomía". Significaría, por extensión de las acepciones de diccionario que sólo se refiere a personas, pueblos o vehículos, que hay cosas u objetos autónomos lo cual, física y químicamente es imposible. Se habla de la autonomía de un automóvil dependiendo de la capacidad de su tanque de combustible o de sus celdas solares, lo cual ya es negar la autonomía. Por ello es que el diccionario no amplia a objetos o cosas el concepto de autonomía.

costumbres. Son autónomos los hombres cuando se dan sus propias leyes o modos musicales, pero no son autónomos los modos musicales o las leyes. La autonomía es una utopía irrealizable a lo largo del tiempo, pues si, biológicamente, la autonomía del hombre es muy limitada o imperfecta por depender de factores exógenos (alimentos, sol, aire...), cuando se trata de independencias del medio, político, económico o social, es imposible, en rigor cartesiano, incluso. La autonomía es más bien un estado de ánimo y una justificación política que se dan los hombres para vivir en sociedad y también en la Universidad.

Ya hemos demostrado sin ahondar demasiado que, en rigor y exactitud científica y literaria, los dibujos no pueden ser desencadenantes de nada, porque para serlo deberían poder hacerlo en ausencia del hombre, lo cual sabemos no acontece. Es tu imaginario quien se encadena a los códigos de tu misma memoria e imaginación. De la misma manera que el alfabeto no desencadena La Ilíada, tampoco los dibujos desencadenan nada sin el esfuerzo de arquitectos o ingenieros primero, de obreros después. Repetiré, una vez más, que las imágenes no *son* desencadenantes (verbo ser) sino que *están* (verbo estar) encadenadas a nosotros.[19] Por el contrario, es frecuente que tales dibujos, en el caso de los dibujos de arquitectura, demasiado o nada tengan que ver con realidad con el lugar donde se ubican, pues ahí están; no los códigos impresos en papel o visibles en una pantalla, sino la equivalencia real con sus imperfecciones y cambios que siempre la naturaleza, la construcción y el tiempo de los hombres vendrá a alterar campos de influencia de un territorio que se ha transformado y se seguirá transformando.

Dos conclusiones en una sola oración:

"El dibujo no es una herramienta ni es autónomo"

Sí, puede ser, un lenguaje ya que a través de los dibujos podemos entender el comportamiento de los pueblos o al menos de sus actores en sus acciones del dibujar, también comprender sus avances tecnológicos o constructivos, y sus expresiones artísticas preñadas de amor u odio, como las obras maestras de la literatura o de la música. Sus leyes y reglamentos[20] están normados y viciados por el mito de la cultura siendo, como en cualquier arte u oficio, nacido de la necesidad, desarrollado por la técnica inevitable, desgastado y decadente por su victoria, superado y enterrado casi por el sucesor que arrolla con su nueva vitalidad. Si podemos distinguir una época, un país, una escuela y una técnica de los resultados del dibujar, parece evidente que el dibujo no puede ser autónomo. Una misma herramienta, lápiz o pincel, pueden arrojar resultados dispares ante un mismo modelo perceptivo, como consecuencia de que el concepto (el pensamiento) va indisolublemente unido, ya lo hemos demostrado antes, al percepto (las sensaciones). Lo complicado será encontrar o codificar los signos de tal lenguaje.

Hay una tendencia generalizada que nos lleva a convertir el dibujo en un ser social casi, un ente con vida propia (autónomo en cierta medida) ante los desmedidos ataques de quienes toman el dibujo como un auxilio técnico que sólo sirve para interpretar los

[19] Otra palmaria demostración de las enormes diferencias de significado entere el verbo *ser* y *estar*.
[20] Podría ser interesante determinar en ciertas culturas el alfabeto del dibujo equivalente a la notación musical o las letras en el lenguaje musical o literario. Demostraría con certeza que es un lenguaje como la arquitectura o el habla.

planos arquitectónicos o para poder instalar en nuestro lenguaje arquitectónico de signos cualquier arquitectura realizada. Esta reacción o creo que es excesiva tanto como perniciosa para la docencia, pues en esta lucha de contrarios, quienes defendemos el dibujo como arma creativa frente a los que lo toman casi como una "Maria" inevitable de la carrera, estamos creando un tonto útil, éstos, y un acorazado autónomo los primeros. Una muestra de ello es lo siguiente:

*Dibujar es marcar sobre un soporte las huellas del movimiento de las manos y del cuerpo...*

*Dibujar es una actividad* ***movimental*** *espontánea que inventa configuraciones comprensivas del mundo y funda las convenciones representativas visuales. Esto obliga a entender el dibujar como un tantear abierto y "ciego" que sólo se puede desarrollar por sucesivas aproximaciones, estimuladas por lo que el propio dibujar presenta en cada momento reflexivo (perceptivo) como tanteo configurado.*[20]

Al primer párrafo deberíamos añadir que esos *movimientos* son no autónomos o independientes de la voluntad y el pensamiento ya que, por espontáneos que parezcan, responden a una orden mental. Esto, hoy, ya no se puede negar, como tampoco es admisible que puedan darse movimientos gestuales sin pensamiento. De aquí que se vaya formando esa idea de que el dibujo es más que un estar, un ser; un ser con vida propia que, incluso, puede actuar ciegamente. Remacharé una vez más, y cuantas haga falta, que los dibujos del dibujar no producen nada y que somos nosotros quienes, con auxilio del dibujo, generamos nuevos dibujos.

Recordemos que hay dos tipos de sistemas en nuestro mundo: abierto cuando energía y materia se intercambian entre el organismo y su entorno. En el sistema cerrado, cuando no hay tal intercambio, y es sólo posible la vida cuando se recibe una cantidad de energía desde el exterior del sistema y dentro de éste hay un subsistema interno de reciclado de componentes químicos vitales. La vida de cualquier organismo biológico es un sistema abierto mantenido en estado estable o regular aunque la vida del hombre es un sistema cerrado que depende del reciclaje en todos sus componentes. En tal virtud nuestra autonomía es tan crítica como débil y el reconocimiento de estos principios científicos, que en el fondo niegan todas las confesiones, no es una actitud tan fácil de mantener como se piensa. Es una forma más del enfrentamiento entre las posturas idealistas o las de un materialismo que niega intervenciones ajenas al sistema, indescifrables, tanto como inexplicables salvo por la fe. Por eso no admito que el dibujo produzca *per se* nada y que sólo la intervención del organismo humano permite las transformaciones del dibujo en el soporte.

Aparentemente se diría que es una mínima diferencia de lenguaje y que el considerar un dibujo como autónomo desencadenante es una forma de expresarse, pues naturalmente siempre estará presente en toda actividad la acción humana. No; no estamos ante un problema de lenguaje o sintaxis (también lo es) estamos dilucidando y tomando posición frente a quienes, como decía Monod, *ignoran el postulado de objetividad,* (donde se fundamenta toda la ciencia actual) *al denunciar la "antigua alianza", impidiendo la confusión entre juicios de valor y juicios de conocimiento.* Se han

[20] De la Revista EGA; número 6, página 32. Javier Seguí, op.cit.

aceptado los placeres que otorga y facilita el descubrimiento científico, poseemos automóviles o computadoras, pero no se ha dado la bienvenida ni la experimentación ni el rigor de una ciencia, ya del siglo XXI, que exige una ruptura radical con esas posturas idealistas que defienden la fantasía imaginativa, o ese alma de cosas como imágenes o dibujos, de la misma manera que los animistas hindúes creen en el alma de los ríos o las montañas. Como sigamos la tendencia predominante, dentro de unos decenios veremos, - verán - peregrinaciones de estudiantes al río sagrado del Jarama para recibir el regalo del bautismo de los Dioses de turno.

Ahora comprendo en toda su magnitud aquella frase sobre el dibujo que, además de una subyugadora frase de feliz creación, anunciaba un nuevo animismo idealista:

*El dibujo es un mandala*

Quienes confunden el respeto al mantenimiento de muchas tradiciones con la adhesión a intentos científicos de *aggiornamento* con esa ciencia (en la que no creen) de unas reglas y creencias, que tuvieron su origen en la epopeya de una tribu beduina, están condenados, no sé, si al fracaso social, que tampoco me importa, pero sí, seguro, a la marginalidad científica de las próximas generaciones. No soy un reformista que propaga sus ideas decapitando estatuas e imágenes religiosas, menos aún un defensor de esta contrarreforma espiritual del siglo XXI que inunda nuestras aulas; pretendo plantear una dialéctica batalla aunque las flechas del enemigo sean tan numerosas. A mí, también me gusta pelear a la sombra hasta morir y descender a los infiernos en busca de alguna verdad que se convertirá en piedra cuando vuelva yo la cara en la perspectiva del tiempo.

La importancia entre estas dos posiciones, tal vez no tan extensa en su espacio (distancia), pero si fundamental en la docencia, es tal que debemos dar a entender a nuestros alumnos que el dibujo, aún siendo un arma fundamental, ni produce ni combina nada que nosotros no pensemos antes. De aquí, la gran importancia del archivo de conocimiento que cada uno de nosotros vaya atesorando a lo largo de la vida.

Tenía una gran confianza en la AEEA (Asociación Europea de Escuelas de Arquitectura) que se ha ido diluyendo en el tiempo al ver que no ha funcionado como lo que yo, erróneamente, pensaba que era: casi un Organismo Comunitario que estableciera "directivas" sobre el proyecto, como hizo UNESCO hace muchos años, normas o recomendaciones para el ataque a diversos problemas comunes como la docencia; incluso normas de conducta y estilo para profesores y Escuelas. Tampoco criterios generales sobre ciertas asignaturas; por ejemplo: el dibujo o el urbanismo. Todo se ha reducido a una mísera publicación informativa (que no sigue las Directivas Comunitarias de Idiomas), y que muestra, más que nada, un trasiego comercial de los mismos dinosaurios que manejan la docencia en Europa (especialmente del eje francófono), conformándose en anunciar Congresos que no publican sus resultados y que están sólo al alcance de quienes pueden subvencionarse sus desplazamientos y estancias. Sé, que me estoy oponiendo a las buenas intenciones y caritativas opiniones sobre AEEA del profesor J. Seguí, manifestadas en su obra «*Para una poética del*

*dibujo»*,[22] pero conozco propuestas, bastante mejores, de profesores del Departamento de Ideación Gráfica, (donde incluyo las del profesor Seguí), que las trasnochadas ofertas docentes de Kaj Noschis o Philippe Boudon.[23]

*Dibujar viene a ser exteriorizar mediante trazos (gestos), impulsos figurales de la imaginación, tanto si están específicamente relacionados con la percepción o la memoria, como si proceden del flujo desenfrenado de la fantasía.*[24]

Si he ampliado una definición de Vico no me parece mal recortar esta, para mí la mejor definición de dibujar, con la siguiente cirugía científica: la imaginación no tiene "impulsos figurales" y la "fantasía" es, en términos científicos, la peor manera de obtener resultados eficientes ya que es una sobrecarga neuronal que sólo produce asociaciones estrafalarias. En virtud de lo expuesto quedaría de esta guisa:

*Dibujar viene a ser exteriorizar mediante trazos (gestos) impulsos de la imaginación relacionados con la percepción o la memoria.*

Cuando el mismo autor cita al Laocoonte de Lessing diciendo que el pintor, al contrario del poeta, sólo puede captar el instante..."*en la naturaleza siempre cambiante, el pintor no puede sorprender más que un instante único*"[25], seguramente olvida que en su época no habría llegado a Alemania la fiebre de la *japoniserie* con su perspectiva inversa ni, evidentemente, las pinturas móviles de hoy, pero tampoco aquellas pinturas egipcias cuya intención, desde luego, no era el instante sino el eterno acompañamiento. Me entra la duda al ver esas instantáneas del estanque Monet ¿vemos el instante solamente? ¿o, pretendería el pintor eternizar el instante? De cualquier manera, unir el tiempo de la percepción visual con la interpretación intemporal que crea el artista me parece intento vano de comparar nueces y manzanas. No nos extraña que este mismo Gotoldo Efrain Lessing, hijo de un pastor luterano, se inventara eso de las artes del movimiento frente a las artes del reposo porque los edificios no se mueven y la danza sí. ¿Accaso no hay movimiento en lo que no se puede mover? También yo podría dividir de muchas maneras el arte; por ejemplo, en artes que emplean colores o no; en artes musicales con decorados o sin ellos, etc. Yo creía que lo que pretende el arte es independiente de su materia y esencia y los artistas creo que se sientes despreciados cuando la principal función del crítico es clasificarles. ¿No hay movimiento en la misma escultura del Laocoonte?

Yo mismo he navegado en sueños, rendido, a los pies de la Victoria de Samotracia reclinado en las escaleras. Si el mismo Eugenio Trías dice que música y arquitectura son las dos artes asemánticas ¿cómo olvidar que parte de la arquitectura es orden entre el hombre y el tiempo? ¿Es esto instantáneo? La arquitectura, admirable poeta, es algo más que láminas y muros inmóviles.

---

[22] DAU-4, Julio de 1996; publicación periódica del doctorado de arquitectura y urbanismo de la Universidad Veracruzana, página 5, párrafo 6. Xalapa, Veracruz, México.

[23] No tengo más remedio que citar mi publicación «*En busca de epistemología desesperadamente*» que es una crónica y crítica de un taller de la mencionada AEEA.

[24] Javier Seguí. DAU-4, Julio de 1996; publicación periódica del doctorado de arquitectura y urbanismo de la Universidad Veracruzana, página 6, Xalapa, Veracruz, México.

[25] Citado por Javier Seguí en su escrito «*El reflejo más allá de la tercera dimensión*».

La misma manía divisoria de las artes parece atacar a Medardo Rosso cuando el mismo autor de la obra que cita a Lessing, (¿será el mismo de *Fábulas con Esopo*?) nos dice:

*Aunque hay que hacer notar, con Leonardo primero con Medardo Rosso después, que hay una gran diferencia entre "representar cosas duras, aristadas y quietas, que se pueden tocar y ver, frente al esfuerzo de inventar la visualidad de las cosas que no se pueden tocar, que no son duras y que cambian, porque están quietas poco tiempo o porque están en perpetuo movimiento. El límite de la representación pictórica está en atrapar y configurar cosas que no se pueden ver e, incluso, que no se pueden imaginar.*[26]

En primer lugar, es evidente que el artista, si es artista, pretende algo más que los observadores averigüen lo evidente. Segundo, hay que hacer constar un cierto litigio entre la visión del artista, lo que logra pintar o dibujar el artista y lo que el observador ve o cree ver en las dos primeras posiciones. ¿Cómo se explicaría la división según se pueda o no tocar el dibujo y la pintura o la escultura, aún reconociendo que pueda influir en la técnica o presupuestos del artista, en casos como los siguientes? Explique la superficie del galo moribundo en los términos enunciados, la mirada del retrato a Inocencio de Velázquez o la seriedad del cuadro David y determinación en los rostros en el juramento fraternal de los Horacios. Explique el cuadrado y circulo huérfanos sobre la lápida que cubre los restos del pintor Malevich o los personajes ácidos de Cabrera o con *sombrerón* de René Rojas. Todo tiene algo que no se puede tocar, encontrarlo es labor del artista.

Dice otro personaje, Leymarie, que nadie ha podido ver el viento como lo representan Leonardo o Rembrand. Pues claro, nadie puede ver el viento. Sólo se pueden ver los efectos del viento. Otros preferirán el viento en paz de Magritte, las ráfagas del *adaggio* de la octava sinfonía de Bruckner o la fiereza de fuego y viento en los desastres de Turner. Esto parece un juego similar a dividir la poesía entre lo que se pueda, o no, oír. Leed en voz alta estos versos de la Ilíada y decidme si oís sólo las palabras como una grabadora o como una persona que se ha transportado a los horrores de la guerra y se encoge ante los últimos latidos de una vida:

*El guerrero cayó con estrépito, y como la lanza se había clavado en el corazón movíanla las palpitaciones de éste.* (Ilíada, XIII, 442-444)

Quedémonos en la situación correcta, científica, que nos demuestra el dibujo como un auxilio imprescindible de nuestra imaginación, reproductora o creadora, ya que no tenemos capacidad para procesar en nuestra mente todas las trazas que en el dibujar van configurando el proyecto. Defendamos el dibujar como ayuda imprescindible pero no le convirtamos mágicamente en un esotérico personaje que nosotros, chamanes del clan místico, pudiéramos conducir como Alejandro sus falanges y morir en la borrachera creyendo que hemos conquistado el mundo cuando sólo hemos dejado una efímera, tan grandiosa como miserable, huella en el tiempo real.

La inicua división del dibujo, según Boudon, de *concepción* o *representación*, es caer en la anécdota antes que en la esencia. Yo también puedo dividir el dibujo

[26] Javier Saguí. «*El dibujo de lo que no se puede tocar*».

(supongamos que estoy estudiando una secta maoísta) entre dibujos *revolucionarios* o *contarrevolucionarios*; algo que es muy seguro aconteciera, ya que mostraría la verdad de los jerarcas en función de sus intereses, pero que sólo interesaría a los estudiosos de la política y no a los del dibujo. Precisamente la labor del arquitecto en el proyecto es fundir en el proyecto las acciones técnicas, de instalaciones, estructurales, circulatorias, etc.) de las acciones del dibujar el proyecto. ¿Le parecen a Boudón secundarias o desmembrables de la concepción unitaria del proyecto las acciones circulatorias, paisajistas y estructurales del Centro Pompidou de París? Las acciones técnicas son acciones de diseño del proyecto y las acciones de diseño del proyecto son acciones técnicas. Otra cosa diferente es no tener por acción de diseño una estructura o un paisaje. El proyecto es una unidad conceptual y no puedo caer en la tentación de separar lo inseparable aunque las diferentes funciones de la arquitectura se estudien en aulas alejadas unas de otras. El proceso de pensamiento y reflexión que se usan para combinar los componentes de un proyecto es una unidad de criterio que se llama, en algunos países, *hipótesis normativa de diseño*. La hipótesis puede ser deleznable y el proyecto excelente y viceversa, pero nuestros mecanismos de memoria y sus combinaciones imaginativas son siempre los mismos procesos cerebrales y donde sólo puede cambiar la variable "interés" en tales procesos mentales. Lo contrario es entender la arquitectura como un bello envoltorio, en el mejor de los casos, al que unos ayudantes bastante idiotas pueden hacer que salga agua del grifo o no se caiga.

*...ya que este dibujo* (de concepción) *tiene más valor de señal (de tanteo **configural**) en el trabajo conceptivo del arquitecto que de icono del objeto arquitectónico para el espectador.* Boudón dixit. «L'Échele du Schéme»[27]

El *icono* es un signo que participa de la naturaleza de la cosa significada, mientras que la *señal* no deja de ser señal aunque nadie la advierta y su intención es desencadenar la acción práctica de quienes ya conocen el código. Luego el dibujo creativo tiene más valor (para el arquitecto) de tanteo auxiliar que de signo icónico para el habitante de la ciudad, cosa que al habitante de la ciudad le tiene sin cuidado. ¡Pues, para ese viaje no necesitábamos esas alforjas! Siempre el análisis boudoniano de confrontar dos cosas que no tienen por qué estar relacionadas para no deducir cosa alguna. Este argumento también podría extenderse a los nómadas del desierto y los pescadores de Ternua, pues no les importa nada en absoluto lo que expresa tan complicadamente Boudón, tanto como que yo les pueda decir de modo más sencillo: -Vosotros, a cuidar cabras o pescar y el admirable arquitecto de *L'Ordre* a sus dibujos de concepción, que algún día visitarás mi edificio (si lo construyo) y comprenderás que mis dibujos no te importan y si los vieras...o te importan o no te importan; *ergo*, los nómadas y pescadores son de dos clases según les importe o no el dibujo de concepción de Boudon.

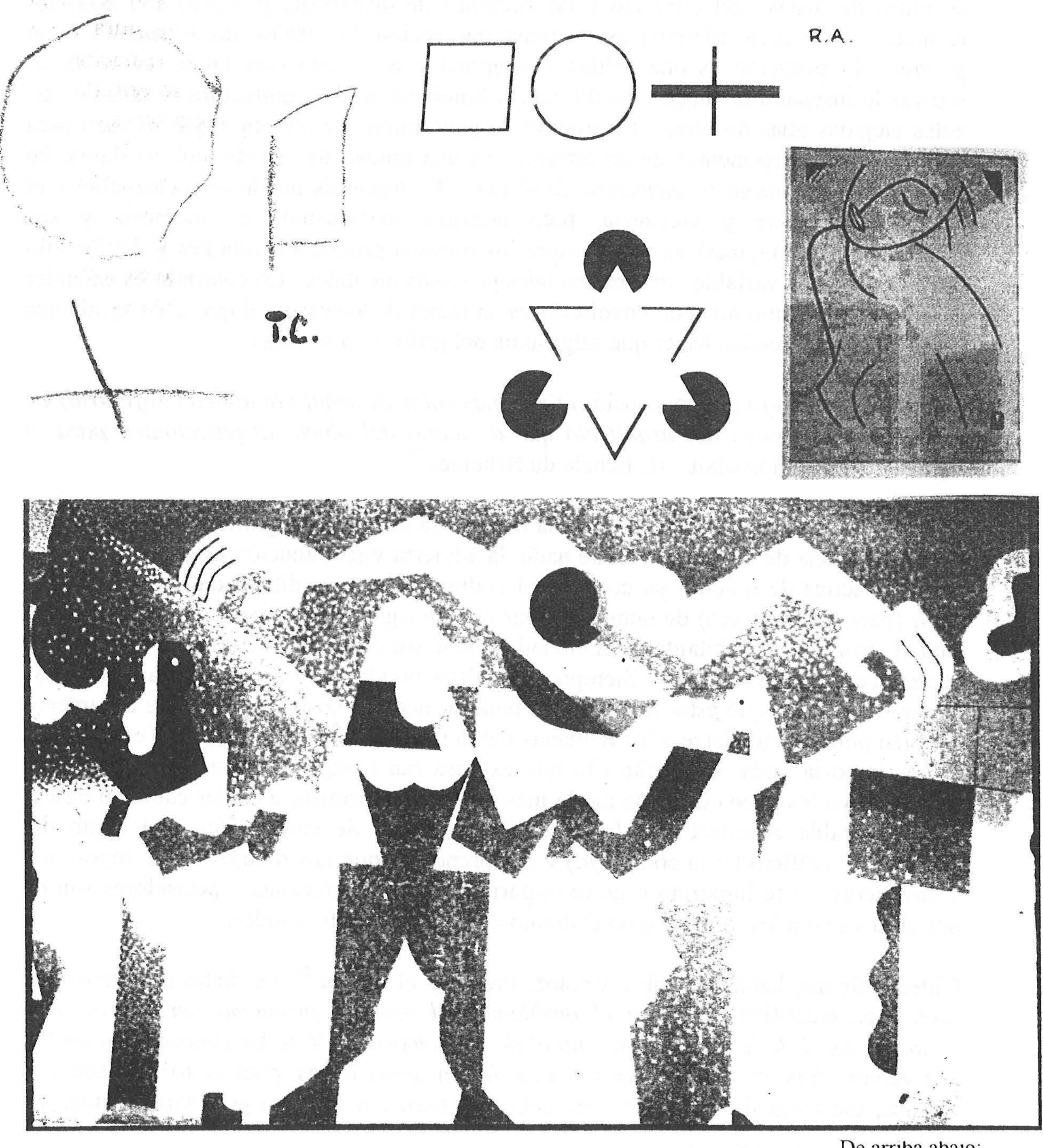
Gilles Deleuze, hablando sobre Boulez, Proust y el tiempo[28], ha dicho una verdadera insensatez científica: "*Porque el problema del arte, el problema correlativo a la creación, es el de la* percepción *y no el de la memoria.*" Y se ha quedado tan ancho. Así vemos cómo se puede discutir y escribir hermosas frases, pues el artículo sobre la Música, ese lenguaje que danza, es realmente hermoso y de un gran virtuosismo, sin

[27] Tomado de una comentario sobre Boudon en el escrito presentado por Javier Seguí en el Congreso Internacional de Sevilla.

[28] Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar. Página 20.

confrontar ideas con otros puntos de vista, en este caso, científicos. No es posible seguir en esta situación de tomar las más bellas u originales ideas como fuente de conocimiento.

No sólo hay que revisar conceptos de nuestros filósofos; también de nuestros maestros y del saber como iluminación.




De arriba abajo:
Dibujos con una distancia de edad de más de medio siglo (en estos días). El triángulo de Janisza. Un dibujo (sin corrección) de Dagoberto Vásquez y Fragmento de una pintura de Carlos Mérida, 1950.

# TERCERA ENMIENDA: "*A LA IMAGINACIÓN*"

Analizado el "espacio" en otro pequeño ensayo, (yo sigo pensando como los griegos que el lugar es ajeno al espacio) ha llegado el turno de la *imaginación* para tratar de ella brevemente, pues en la actualidad hay suficiente información científica al respecto, sino, sobretodo, para mostrar algunos criterios que en mi opinión (¡perdón! De acuerdo con la opinión de la ciencia reconocida actual) tienen un alto grado de falsedad y, lo más importante, resultan nocivas para la docencia.

También hemos comprobado con cierta frecuencia los absurdos enunciados de eminentes artistas, literarios o plásticos, que chocan frontalmente con la ciencia y se basan en ciertas coordenadas que ellos mismos no comprenden pero que las desvirtúan al darlas unos matices que en absoluto poseen. El problema estriba en que suelen decir tales aberraciones con formas muy bellas de expresión, lo cual dificulta y encoge el brazo de quien pretende golpear. Curiosamente, sus defensores, lo toman como un ataque personal sabiendo que son intocables por su muchas virtudes y cualidades pero, de la misma manera que la verdad es la misma, dígala Agamenón o su porquero, también la falsedad será la misma dígala el porquero o su Agamenón.

Las maravillosas fotografías de Cartier Bresson, como las pinturas de Magritte, no pueden ser dibujos instantáneos, (el creador de la famosa empresa *Magnum* no gustó del futuro en la pintura y pasó a la fotografía); los dibujos instantáneos son imposibles salvo que se refiera a dibujos de aproximación o muy cortos de tiempo.[29] Serviría, tal vez, para última etapa de una técnica japonesa, la mirada Ch'an,[30] que he intentado alguna vez sin resultados para la docencia. No parece fácil controlar el momento de excitación en que se carga el pincel y hacen un par de trazos. Por el contrario, de nada servirían para los cuadros de Magritte o la "perspectiva inversa" que no se rigen por las leyes del Renacimiento aunque sea, opinión personal, bastante más rica en datos aquélla.

Creo que no debo disgregar más la cuestión y plantear algunos hechos, científicamente obvios hoy, que no son ni hipótesis ni postulados en un siglo que ya ha asumido las soluciones a las paradojas de Zenón.[31] Vamos a recordar.

1. El cerebro es el único órgano de la mente; nada más de afuera o adentro. La mente (el alma) no es algo inmaterial distinto del cerebro.

---

[29] El "instante" es una porción brevísima de tiempo que sólo en magnitudes estelares, por comparación, podría dar tiempo a algo mas que dibujar un rasgo o trazo. Su lema famoso: "fotografiar es poner en una misma línea de mira la cabeza,, el ojo y el corazón". No sabía que los tres son órdenes del cerebroy confunde el instante de la cámara con el largo discurrir de su cerebro.

[30] Esta técnica de pintura y caligrafía esta basada en las propuestas de los filósofos Keiji Nishitani y Nishida, que consiste en el que el pintor lance la tinta con un gesto de renuncia a ser centro del universo mediante un campo que se dilata por *sunyata* (vaciedad) "dejando el observador de ser único para convertirse en mirada del otro, una suerte de agujero negro (según Norman Bryson) que succiona todo el primer escenario tornándolo en vacío".

[31] Gracias a la teoría de conjuntos internos (TCI); una rama especial de análisis matemático *no-estándar*.

2. El problema de la consciencia ya no pertenece en exclusiva al ámbito de la filosofía o de la psicología (verdadero tabú en USA).
3. El cerebro inventa un mundo visual. La tarea del cerebro es extraer invariantes o constantes de lo que vemos seleccionándolos entre millones de datos. De aquí la importancia de tamizar datos en la presentación de la simulación (no simulacro) de proyectos.
4. Tanto la imaginación como la inteligencia no son componentes del cerebro, (ni redes cerebrales, neurotransmisores o componentes químicos de cualquier especie), sino el resultado de unir adecuadamente lo que cada cultura considera "imaginativo" e "inteligente". Ambas no se pueden cuantificar; se miden resultados a propuestas concretas que estimulan acciones que el observador califica.
5. Visión y comprensión (con su correspondiente enlace a memoria) son simultáneas. Estrictamente el cerebro sólo piensa. Aunque hay diferentes regiones específicas de los sentidos, estos sólo son los núcleos principales ya que las conexiones entre redes o dominios neuronales es de momento inconmensurable.
6. El aprendizaje ocurre cuando se modifica la intensidad de las conexiones entre neuronas cerebrales.
7. Los conceptos como conjunto de componentes se almacenan en la memoria en forma de registros durmientes. Si se reactivan, se recrean diversas sensaciones y acciones asociadas a una o varias entidades determinadas.
8. Las redes neuronales aprenden de la experiencia. Por eso es que, en una docencia correcta, no se puede enseñar, sino aprender a aprender.

Ahora pasemos a revisar algunos criterios.

*"Se llama imaginación a ese proceso interior en el que por nuestra mente pasan, con mayor o menor nitidez, sensaciones semejantes a percepciones visuales, auditivas o* ***movimentales*** *(cinéticas) con diversa carga de coherencia y de emotividad". (Sic. Escrito 4, página 41). La imaginación es la clave para motivar la acción. Se actúa porque se imagina. El medio para procesar t fijar la imaginación en imágenes configurativas es el dibujar y el modelar. La vista no tiene parte alguna en la imaginación dinámica. La imaginación formal se destila del movimiento imaginario (Bachelar "El aire y los sueños).*[32]

Por la mente no pasan sensaciones ni éstas son semejantes a las tres percepciones enumeradas, ya que las hay táctiles, sinestésicas[33], olfativas, etc., también son percepciones que pueden intervenir en el proceso. Pero, lo más importante, es que no se asume que percepción y pensamiento son indiferenciables y que no pasan ante el homúnculo[34], (que la teoría de la representación acoge aún), sino que esas sensaciones son puro pensamiento, listo a ser combinado con otros pensamientos hasta dar una respuesta imaginativa.

[32] Javier Seguí de la Riva, «*Propuesta de convenciones estructuradoras para la enseñanza del dibujo y la iniciación al proyecto en los nuevos planes de estudio*». Revista EGA, número 6. Valencia 2001.
[33] Sensaciones secundarias o conexas.
[34] Este homúnculo, hombrecillo heredero de la trasnochada visión cartesiana y mecanicista de Kaj Noschis, sigue operativo en una epistemología y docencia que no me atrevo a calificar.

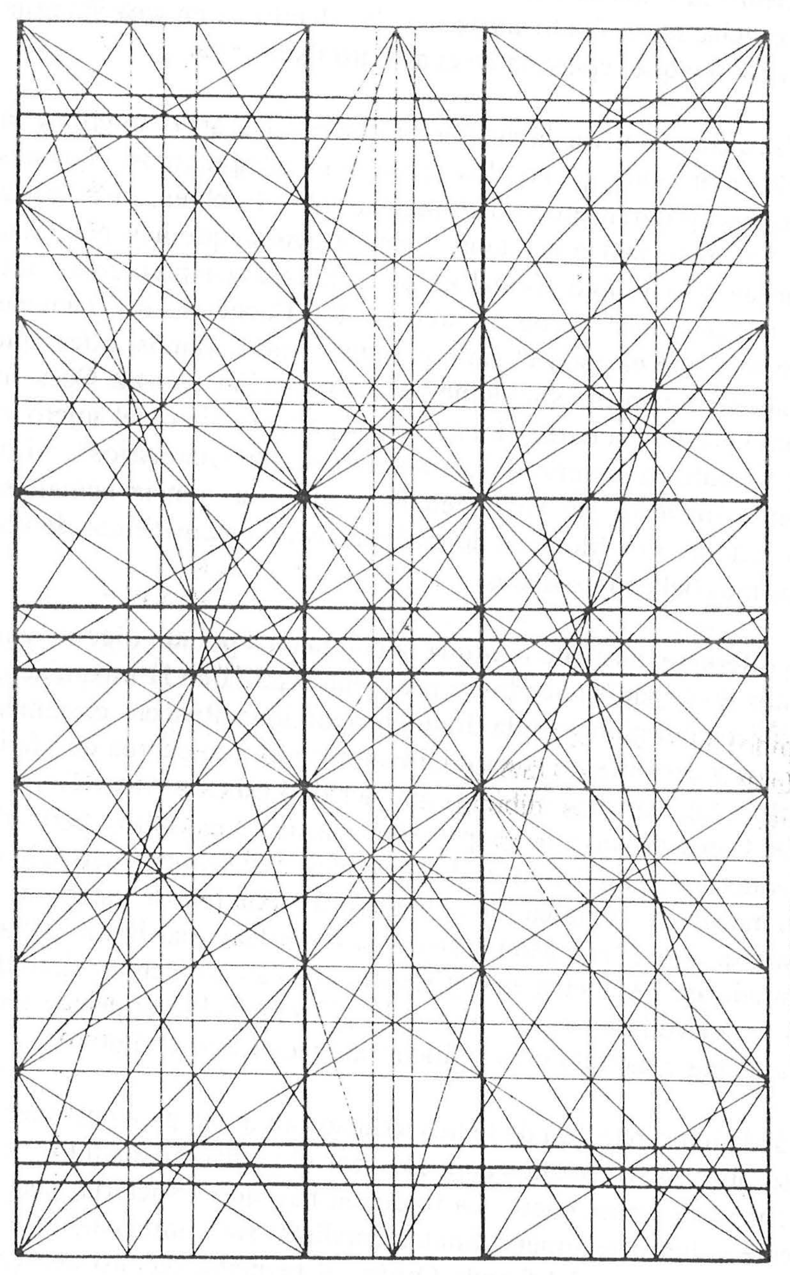
Por eso sigo creyendo que basta con decir que "la imaginación es el arte y oficio de la memoria" pues todo pensamiento está almacenado en la memoria de todas las memorias. Se equivoca, también con Bachelar, cuando habla de una *destilación del movimiento imaginario*; ni la imaginación ni el imaginario se mueven, salvo que por movimiento entienda los neurotransmisores o iones corriendo alocadamente por los axones neurales para emborracharse de óxido nítrico en las dendritas en una sinapsis excitadora[35] antes de dar una orden que repercuta en el aparato fisiológico.

La imaginación no es la clave para motivar la acción ya que es el azar, el interés y la necesidad en archivos de memoria, y no los procesos imaginativos, quienes desencadenan acciones que incorporarán procesos imaginativos. También, otra vez la manía clasificadora, de que si es formal o no; tanto como asegurar que hay neuronas formales o informales; porque si hay algo formal es porque, consecuentemente, algo informal habrá. No olvidemos que, desde la muerte de Bachelar, las ciencias neurológicas han avanzado más que en todo el siglo pasado. Concluyamos, pues, que no hay imaginación formal ni dinámica; simplemente: imaginación. Ortiz Osés ha dicho algo tan hermoso como presto a la duda: "La ciencia separa el objeto del sujeto, el mito los mezcla: sólo la filosofía es capaz de coimplicarlos o relacionarlos". Los filósofos de hoy, la inmensa mayoría, no entienden ni aceptan la ciencia actual; su misma entrada de frase lo denota. Los filósofos de mañana serán los científicos de hoy si queremos dejar de oír las más bellas falsedades.

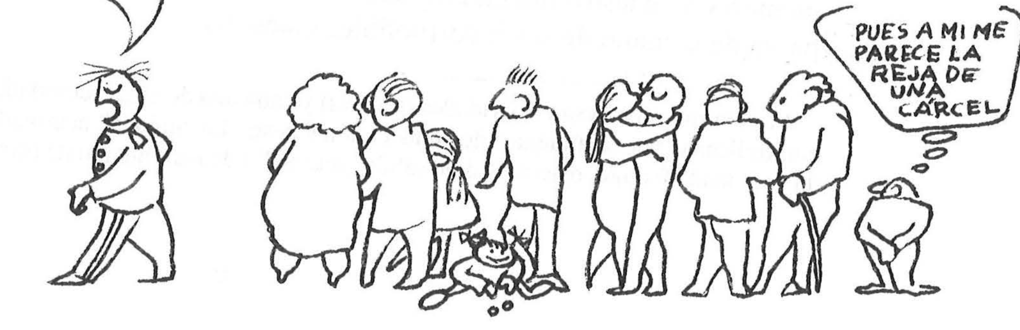
Pero la realidad de hoy es diferente, bastante más que la que hemos podido digerir, y no podemos seguir, aunque nos duela, defendiendo un proyectar basada en la imaginación anclada en los mitos platónicos del número y la divina proporción. Respeto el número de oro, desde los los egipcios y cartones de Villard de Honnecourt a los libros de Matila Ghyka; la música celestial de los planetas, desde Terpander de Lesbos a Alban Berg; la arquitectura de la Plaza del Campidoglio a la epopeya de Chartres... pero hoy, cerca del treinta por ciento del Producto Interior Bruto en USA (espejo de Europa) depende de inventos basados en la mecánica cuántica, los dibujos de Abularach están en el Metropolitan de New York, el cubo (?) de Moneo se arrastró desde el mar hasta la Playa de la Concha y quedó varado en San Sebastián; y los nuevos cantores chinos inundan con las *nuevas* armonías de Verdi la Opera de Shangai. ¿Cómo podemos pensar en la hermenéutica como herramienta o método para la docencia en este nuevo siglo?

No podemos prescindir de la interpretación de textos valiosos antiguos para entender las obras del pasado – una sumisión a los medios para alcanzar el verdadero sentido – pero no se debe ir contra la corriente tecnológica: La tradición hay que respetarla, pero no como un idealista creyente o fiel catecúmeno fundamentalista, sino apreciando en ese arte: el Misterio de Elche, el entierro del Conde Orgáz, el pequeño recinto octogonal templario de Segovia o la máscara de Ramsés, con una mirada que demuestre el asombro y el valor de identificación civil, no ya religiosa, de los objetos sin traicionar el pasado, pero, tampoco, revivirle o nos saldrá un lógico monstruo de Frankestein. La memoria de nuestro imaginario cultural no puede convertirse en momia adolescente que pasea de la mano de sus incorruptibles maestros.

[35] Las neuronas procesan actividades (señales) y cada una de estas actividades aferentes se ven multiplicadas por coeficientes de ponderación y peso. La "unidad" neuronal suma las entradas y computa la actividad aferente, o actividad de salida, por medio de una función de transferencia.




3.1916


... DE EFRAIN RECINOS.
Y A MI IZQUIERDA LA DESCOMPOSICIÓN ARMÓNICA DEL RECTÁNGULO φ SEGÚN WIENER...
PUES A MI ME PARECE LA REJA DE UNA CÁRCEL

# IMAGINARIO Y DUENDE[36]

Es posible que a lo largo de los próximos días se vea una competencia dialéctica entre los partidarios de Solón, el legislador, un sabio; y, Orfeo, el encantador, un mago. Los primeros tomarán la adarga y el alfanje de la urbanística[37], por ejemplo, como estrategia de la clase dominante y contraria de la actividad social; los segundos, se pondrán el vistoso yelmo poético y peligroso de la seducción. Encuentro ficticio, aunque haya causado tantas víctimas a lo largo de la historia, porque ambos, como alma y cuerpo, son la misma sustancia inseparable que se determinan el uno al otro en un medio determinado. Yo trataré, asombrando con sucesivas veladuras por este adarve del torneo, hacer un poco de magia dialéctica; algo que siempre ha preocupado bastante a la autoridad civil y eclesiástica, ya que siempre fuimos los arquitectos, como aquellos músicos medievales, gentes de poco afeitar, malhablados, difíciles de domeñar y, sobre todo, libres. Somos encantadores del espacio y, ya se sabe: *Cave carmen*. ¡Cuídate de los encantadores!. Difícil de evitar estando en *Al Hamra*, La Roja.

Si quiero sumergirme en tal asombro, es plausible usar la fotografía. Fotografiar el fantasma o los asombros del imaginario que habitan el recinto para intentar dibujarlo después, tal vez, apuntando al horizonte inalcanzable; disparar un obús desde el dormitorio sin que tiemble la casa. Ello no es posible, pero no me conmueve demasiado; y es que, la solución de este absurdo, consiste en disparar desde un *no-lugar* (el imaginario) para que no vibre y se asuste la estructura. Lo contrario sería un resultado de ruina y desolación para el artillero que vería los escombros del edificio sobre su dignidad. Pero, aquí y ahora, lo que importa es la acción y ver como se comporta el modelo, también imaginario; su manipulación es la senda de esta alquimia que os propongo.

Planteo un tratamiento dialéctico, que me ha servido en otras ocasiones con eficacia. Ante la propuesta de origen: "*Las claves del imaginario de La Alhambra*",[38] asumamos negar esa primera formulación jerárquic, que posteriores claves se nos irán dando por expertos en las numerosas variantes de La Alhambra a través de diversas charlas o datos; ello proporcionará suave lluvia al particular imaginario que poseemos cada uno de nosotros. Por lo tanto, asumo con maliciosa alegría todas las opiniones y propuestas, respuestas incluidas de la artillería contraria. Ya haremos la paz cuando sumemos ambos términos dialécticos.

---

[36] He incluido este pequeño ensayo porque no ha sido publicado nunca aunque fue preparado para un seminario de grato recuerdo de La Alhambra hace varios años.

[37] Aunque hace muchos años que abandoné el urbanismo todavía recuerdo ese voluminoso cuerpo legislativo que elaboré en Guatemala, donde me reafirmé en una definición propia de la Urbanística que daba ejemplo del divorcio entre lo que se estudia en las Escuelas de Arquitectura (aunque imprescindible) y la realidad de una oficina municipal que debe enfrentarse a la realidad social en todos los plazos imaginables de tiempo.

[38] Así se titulaba en el antiguo original.

Mi propuesta, la de un hereje o heterodoxo, es negar que La Alhambra tenga imaginario. En la dialéctica contemporánea, el segundo término del tetralema, la negación, es una formulación que debe basarse en algún razonamiento para no caer en una negación *de oficio*; el oficio de los burladores del sentido común o la evidencia; a lo cual nos tiene tan acostumbrados la escena nacional. Pero, ante esta escena *otra*, subyugante y engañosa, no nos atreveríamos a tal cosa. ¿Cuál sería entonces la razón principal para negar una aparente evidencia como la propuesta?.

Pues razones científicas. Si el imaginario es la suma de dos bloques: *concepto*, (la serie conocimientos y pensamientos distribuidos en nuestra única memoria cerebral distribuida sobre grupos de asociación neural o linajes neurales), y *percepto*, (las operaciones de nuestros sentidos que tenemos asociadas a la propuesta jerárquica de que se trate), no parecería arriesgado proponer lo siguiente: lo que no esté integrado en estos dos bloques, caras de una misma moneda, no es imaginario. Pero estas dos palabras, concepto y percepto, son la *interpretación* de nuestras concepciones y percepciones de las cosas; sensación y conocimiento de las cosas, nuestros pensamientos sobre las cosas en sí, y como tales podemos contemplarlas ahora.

Parece no osado decir que, si las cosas no tienen percepto y concepto, no pueden poseer imaginario entonces ya que no nos encontramos en el campo de la biología sino en el de las cosas inanimadas. Nuestro sentido humano, tan evolucionado sobre la presencia y pertenencia o propiedad de las cosas, hace que identifiquemos y traslademos a las cosas las propiedades que nosotros observamos en ellas; algo así, como una calificación de conducta de las cosas. Pero las cosas no tienen conducta; nosotros tampoco. Tenemos hígado, conciencia o ADN, pero no tenemos algo que simplemente es la opinión del *otro* sobre nosotros. Nuestra opinión de la Alhambra, nuestro imaginario sobre ella, es un vestido con que cubrimos la magnífica desnudez arquitectónica y paisajista de este lugar.

Un pequeño inciso para disipar dudas: las últimas investigaciones científicas, de 1996, en La Salpetrière de París o la Academia de Ciencias de Moscú, (Laplane e Ivanitskii, respectivamente), sobre *percepción* y *pensamiento*, nos dicen que operacionalmente son indiferenciables; no hay pensamiento sin percepción ni percepción sin pensamiento; son idénticas. Pero si cierro los ojos, ¿cómo puedo seguir pensando lo que veo?. El verbo ver es el más malicioso de todos los verbos. Por medio de los ojos creemos que vemos; tanto, como que hay una ceguera fisiológica cuya patología consiste sólo en no saber que se puede ver. Veamos:

> *Hay Evidencia de que pensamiento y lenguaje facilitan el conocimiento. Cada posición que se toma sobre estas cuestiones suelen estar reforzadas por presupuestos filosóficos. En contradicción a las filosóficas derivaciones de Wittgenstein, del positivismo lógico y de las teorías basadas en el funcionalismo cognitivo, todo lo que conocemos es a través y dentro de nuestro pensamiento, todo lo que decimos es pensamiento,; y, así, consecuentemente, ningún discurso científico, filosófico, poético u cualquier otro, es capaz de aprehender o*

*refrenar el pensamiento. El pensamiento siempre se extiende a través del lenguaje, incluyendo el lenguaje científico.* [39]

Pero, ¿quién le ha dicho que se ve con los ojos?. Eso es como decir que los prismáticos "ven". Nuestras percepciones, ni siquiera perciben directamente la realidad a través de nuestros sentidos. Esta es la ciencia a partir de los años setenta de este siglo, no la que dictan los grandes popes, que parecen seguir anclados en el romántico siglo XIX. Cuando Marco Polo, *il Milione*, dicta en la cárcel sus viajes a Rusticello da Pisa, (que escribía en francés), lo hace como si fuera un género periodístico actual; dicta lo que observó, pero, más tarde, los impresores añaden al relato, como documento fotográfico que explique el texto, unas imágenes dibujadas de los habitantes de Malabar; una serie de fabulosos seres sin cabeza, o con un ojo en el estómago; pues, aunque Marco Polo diga sólo que son negros y que se pasean desnudos por las arenas, las doctas enciclopedias de la época decían que tales entes debían existir allí como ellos "creían" que eran; por supuesto, enciclopedistas que no movieron sus posaderas de su rotundo sillón de estudio.

Por todo lo dicho, la ciencia de hoy está más próxima a decir que percepción y pensamiento son la misma cosa que lo contrario; a la acción neural de la posterior percepción la separan 20 ó 30 milisegundos según los aparatos de medida[40]. Poco tiempo, y al revés además, como para decir que se puede primero hacer el gesto y después pensar. Poca base para defender unas teorías que tanto poder ejercen en nuestras Escuelas de Arquitectura.

El siguiente paso será reunir en un tercer término de aquel tetralema ese primer postulado jerárquico que aviene tan esforzadas caras de la misma moneda: la jerarquía de Solón y la herejía de Orfeo. Siempre hemos oido hablar del encantamiento o embrujo de la noche; ¡los perfumes de la noche!. ¿No hay, sí hay, embrujo? Decían que la ciencia no podía explicar el encantamiento, pero *sí* se explica hoy. ¿Acaso los insectos o nosotros nos explicamos la seducción, en el momento de vivirla, por la salida de feromonas o acetilcolina?. Evidentemente, no. No confundamos *vivir* la vida con *explicar* la vida; cada cosa a su tiempo. No sé si podré navegar por este proceso que pretendo ir; pero, es seguro, que tengo que vivirlo, vincularme de manera especial, para que el modelo afecte la solución. Sensaciones, percepciones, pensamientos o ideas. Voy yendo, el llegar importa menos

Hemos aceptado, también, las teorías de Igor Stravinski o Eugenio Trías acerca de la asemanticidad, tanto de la Música como de la Arquitectura. O sea, ambas son artes simbólicas y no expresan nada; somos nosotros, con nuestro imaginario, quienes vestimos este espacio o corrompemos con el ratón Mikey la música. Nuestros recorridos mentales y vivenciales por La Alhambra determinan que el imaginario de

---

[39] Todos estos datos los obtuve durante una larga convalecencia y visitando las bibliotecas del Hospital Clínico y la Facultad de Medicina de Madrid. Tales referencias se puede encontrar en los archivos informáticos de Medline.

[40] Si consideramos que lo cuántico no está fuera del proceso de transmisión neoronal no nos podremos fiar demasiado de las observaciones mecánicas que los neurólogos observan en sus pantallas en cuanto a posición y distancia de partículas neurotransmisoras.

este *espacio*, como el de cualquier otro, sea fundamentalmente *el lugar de la memoria*. La Arquitectura y el dibujar como límite del orden, espacio y tiempo. El fenómeno de la Arquitectura se presenta con el único fin de construir un orden de las cosas, comprendiendo, en primer término, un orden entre el hombre y el espacio en el tiempo. En tal virtud, para ser este orden realizado, exige una construcción, como esta de la Alhambra, (no sé en este caso si con o sin el recurso del dibujar). Una vez hecha la construcción y alcanzado el orden, todo está ya dicho, sería inútil buscar o pedir otra cosa que habitarla, vivirla.

Cuando escuchamos un fragmento musical, un *adagio* de Mahler, o contemplamos las ruinas de las Termas de Caracalla, no se entenderían sin el uso y conocimiento de la metronimia; el metro como aritmética del tiempo y el metro como geometría del espacio. Disfrutar de la Arquitectura o Música no es sólo entenderla y menos explicarla.

La *expresión* no ha sido nunca la propiedad inmanente o esencial de la Arquitectura y si, como parece acontecer, parece *expresar* algo, no es más que una ilusión y no una realidad, sólo una vestimenta, de la que antes hablaba, que, por hábito o inconsciencia, acostumbramos a confundir con su esencia. Por eso consideramos tan afines Arquitectura y Música, artes simbólicas ambas; ninguna de ellas expresa nada más allá de un orden espacio temporal. En esencia, son *asemánticas*, impotentes para expresar nuestros fantasmas, fenómenos de la naturaleza, sentimientos o estados psicológicos, y todo ello independiente de lo que el sujeto pueda pensar al habitar dicho orden. Las comparaciones entre Música y Arquitectura, por nuestra falta de profesionalidad, muchas veces, se convierten en desafortunadas o erróneas, cuando no cursis; pero esta es otra historia.
No resisto, sin embargo, poner el ejemplo de la *textura*, resultado de la combinación de líneas melódicas polifónicas en música, por ejemplo, además de la posición, timbre y ritmo, que dan una idea de la complejidad muy alejada de la simplona "textura" como equivalente arquitectural, un aspecto superficial del material; es más, usando incorrectamente la raíz latina de donde proviene tal palabra.

Somos nosotros quienes, habitando el lugar, le conferimos el manto púrpura de buena conducta, excelsa, en este caso. Para analizar correctamente, creo yo, el proceso de proyectar arquitecturas, o análisis, no debemos ir despojando poco a poco las connotaciones expresivas como significados, sino que la Arquitectura debe presentarse desnuda para su mejor entendimiento. Para visitar su esencia, fuera los perfumes que emanen todas las virtudes que se puedan enumerar, esta arquitectura, sólo es orden en el *espacio* y en el *tiempo*. El tiempo, *la memoria del lugar*, parámetro hermanado de aquél "lugar de la memoria" que ya he citado: el espacio; ambos, son la esencia pura de este arte fronterizo que es la Arquitectura, conmovedores partiendo de la composición de una armonía inventada en su interpretación modal o tonal.

Nuestra tarea, de ahora en adelante, será despojarnos en lo posible de nuestro imaginario para ver sólo el orden de las luces y sombras en el espacio y en el tiempo. Se trata de conseguir captar, en fotografía digital, esos momentos mágicos donde nos sentimos con *duende*, portadores y comunicadores del misterio. Recordad que el misterio, el misterio o lo oculto, tiene su raíz en el verbo griego, *mystein*, iniciar en el

misterio, cerrar los labios. El camino que se pretende abrir es: *ser portavoces del misterio*, no aprovecharse de él, como hacen los profesionales de lo oculto. Después vendrá el proceso reductor y reproductor de las interpretaciones que se puedan detectar en la foto. Manipulación del encuadre, contraste, color; no sé ... Hasta que desaparezca Al Hamra; su significante. Si lo logro, habrá aparecido, el negativo, la negación, el fantasma y duende de La Alambra. Entonces podré dibujarla en toda su desnudez, gloria de lo sencillo, denotación pura de lo íntimo y esencial. Entonces, sólo entonces, eso creo, podremos habitar la libertad escondida de La Alhambra.

En el último Congreso de Arquitectura, terminaba mi propuesta diciendo que *la Arquitectura es la Música del espacio*. No es frase retórica ni poética, es la realidad asemántica, despojada de significados, del orden espacio temporal de la arquitectura. Y es que, cuando oímos estas notas, de una composición musical andalusí, viendo sólo orden en el tiempo, el *tab* (modo) de la *núba* que os propongo oir ahora, estamos ante una música *modal*, no *tonal*. Música *modal* que estáis oyendo, (como la música monofónica y polifónica de la Baja Edad Media y Renacimiento), es el modo rítmico que emplea una notación mensural que denota relación entre la nota larga y breve, por oposición al sistema basado en la *tonalidad*, las relaciones de altura que establece una nota como centro y su relación con las demás que tendrán una función subordinada.

Estamos ante el *Tab*, literalmente "naturaleza", que explica en cada escala modal el tipo de reacción suscitada en nosotros; no hay imágenes o vestiduras, sólo la emoción cultural de un orden espacio-temporal: música. Desde inicios del siglo VIII, en la corte abasí de Bagdad, la núba era el turno de actuación de los artistas y más tarde pasó a ser sinónimo de "sesión musical", especie de concierto, pero sin las connotaciones occidentales que tal palabra sugiere. Aquí, el *ritmo* va a predominar sobre las antiguas rígidas estructuras, toda una revolución musical y poética que contribuyó a propagar su popularidad y que más tarde influiría en el amor cortesano y la poesía trovadoresca de la Edad Media.

En esta Edad Media, cuando todo estaba sujeto a la tierra, sólo los pájaros y los artistas eran libres. Las aves siguen siendo libres y los artistas prefieren comercio al camino marcado desde el medioevo nutrido de Oriente, herederos a su vez del asombro griego y sus reinventados modos musicales. Las siete artes liberales, el *trivium* y el *cuadrivium*, llegaron a ser extraordinariamente estrechas e incapaces de promocionar los nuevos saberes que había monopolizado la Iglesia de Roma en Occidente; así surge el *Studium Generale* que luego se llamaría Universidad. Este "invento" europeo, también tiene sus raíces en el mundo de la cultura musulmana, invento que hubo de sufrir las primeras condenas y cierres de facultades por órdenes papales que veían con recelo sino miedo el avance de las nuevas tendencias filosóficas y científicas.

Con anterioridad se había creado en Oriente, por ejemplo, la "Casa de las Musas", el *Museum* de Alejandría, de patrocinio greco-egipcio, auténtico centro de enseñanza, dotado de una fastuosa biblioteca, jardín botánico, observatorio astronómico, anfiteatro de anatomía y cuatro auténticas facultades: literatura, matemáticas, medicina y astronomía. Algo que no permitiría Cisneros en sus propiedades donde se levantó la vieja Universidad de Alcalá. Mucho antes, la Universidad fatimí de Al Azhar, (la Resplandeciente), de El Cairo por el año 969, era un auténtico faro cultural. Parece

probable que nuestras togas negras y los debates entre facultades de diplomados y estudiantes deriven de estas primeras aulas orientales.

No estoy seguro de haber elegido, en esta ocasión, el camino mejor para la búsqueda de la creación, de este asombro fantasmal que es La Alhambra, pero es la libertad de pensar y conocer lo que nos libera ... hasta que nos liberemos del todo. Todo este entorno de orden y armonía compositiva me produce una lenta felicidad y ensoñación que, ¡ojalá!, lograra plasmar en un soporte puro y exento de signos; hoja de papel salida de la técnica totoneca mexicana[41] por ejemplo. Aquí, la contradicción es sólo aparente, ya que este tipo de papel que he guardado como un tesoro, alimenta mi imaginario. A lo mejor uso tinta china también. El esfuerzo no puede ser muy grande por mi parte; ya me gustaría poder exigirme más, pero la admiración es infinita; este es mi recurso de equilibrio y acrobacia. ¡Dioses, cómo amo este jardín - paraíso!.

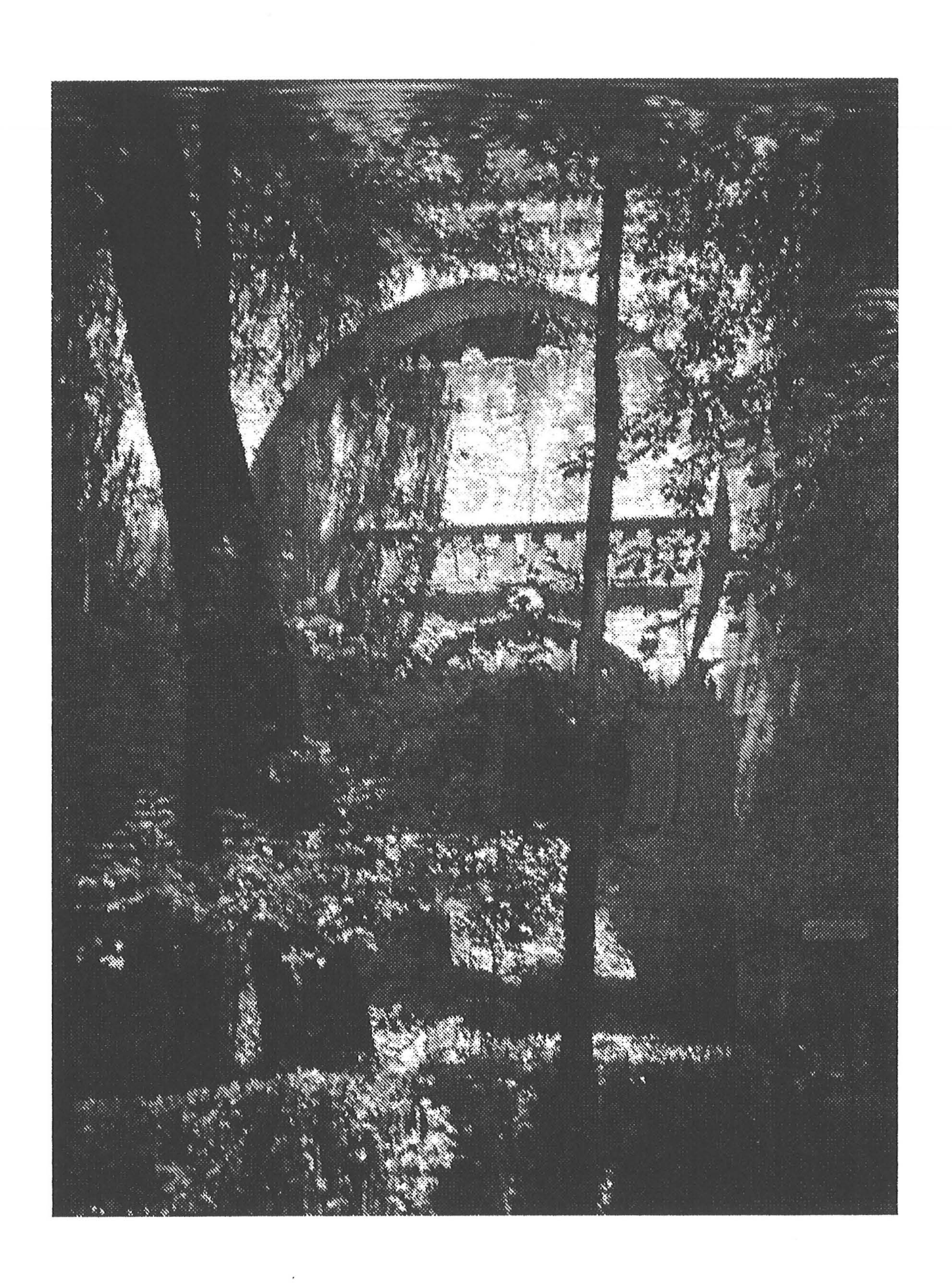
Yalal ud-Din Rumi vivió ese siglo XIII persa, tan maravilloso y fértil como para ayudar a desencadenar un Renacimiento occidental. Nació en el actual estado de Uzbekistán, a quinientos kilómetros de Samarkanda. Fundó la orden Mevlevi de los derviches danzantes que reproducen el movimiento de los planetas y la espiral del *logos* con sus giros; desarrollan la ausencia en busca del misterio. Al pricipio se acompañan solamente de una flauta, *ney*, que les ayuda en su abstracción; su materia de origen, el cañaveral, se une con su gemido a un tiempo lineal y sin compás que busca en sus desvaríos la razón de su primer ser; el mismo que hizo exclamar al poeta:

*Escucha la flauta de caña, cómo nos cuenta su historia,*
*cómo lamenta la separación diciendo:*
*Desde que del cañaveral fui arrancada*
*mi dulce son hace que lloren hombres y mujeres...*
*Fuego, no viento es el sonar de la flauta.*

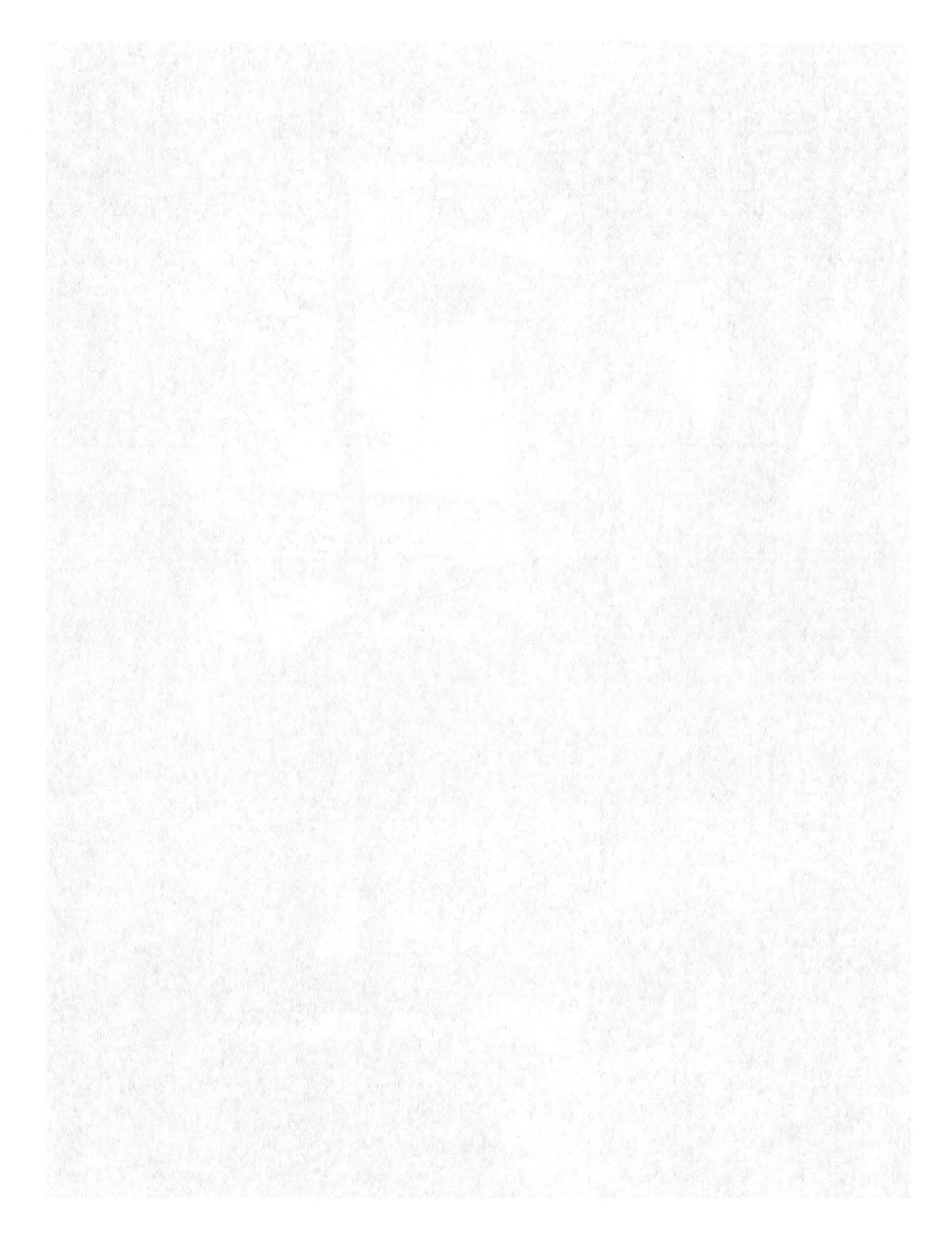
Ahora, no os engañaré con eso de "para no cansaros más... ", aquí el que está cansado, soy yo. Os dejo con un poco de ese fuego; espero que aparezca pronto, en silencio, abrasando mi proyecto, consumiendo todos los significados, hasta que por fin, si final hay, resplandezca en toda su hermosura, La Alhambra *otra*, que así podremos oír su asombro dibujado.

En Madrid, pueblo desgobernado y anárquico, pero alegre; Julio de 1198.

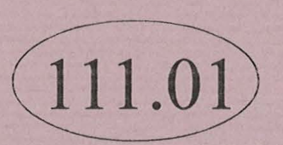
[41] Me refiero a esos pliegos de papel manufacturados por los indígenas del Estado de Veracruz, y, de los cuales, guardo algunos como verdaderas reliquias y sobre las que apena dibujar pues ellas son ya dibujo.



# NOTAS



**CUADERNO**




CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

